MM JAZZ

1983

Nr 4 (308) ● LIPIEC-SIERPIEŃ ● CENA 50 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY



KIEŁBOWICZ, MAKOWSKI

MM

Cykl produkcyjny MM/Jazz sprawia, że ten letni numer zsyłamy do drukarni w maju. Nie mógł więc znaleźć się na jego łamach blok artykułów poświęconych festiwalom piosenki. Zawiadamiamy o tym tylko dlatego, że wielu czytelników domaga się w swoich listach, aby nasz magazyn był bardziej aktualny.

Pogoń za aktualnością pojmowaną w dosłowny sposób byłaby nonsensem w przypadku pisma o charakterze dwumiesięcznika.

Nie interesują nas muzyczne mody, co najwyżej - ich socjologiczne tło. Interesuje nas muzyka i problemy życia estradowego. Dostrzegamy listy przebojów, ale ważniejsze od ich wyników są dla nas kulisy powstawania takich list, ich rola w przemyśle rozrywkowym.

Krajowa estrada i fonografie od lat stanowią wdzięczne pole dla interwencyjnego dziennikarstwa, niestety poważnych problemów nie ubywa. Naszą ambicją jest o tym przypominać.

Odnotowujemy wyróżniające się obecnie zespoły rockowe, ale bardziej zależy nam na szczegółowym przedstawieniu wykonawców, których styl muzyczny i estradowy jest dziś inspiracją dla światowej czołówki.

Właściwie cała rockowa tradycja nie traci aktualności i można ją parafrazować na dziesiątki sposobów. Jednak u nas ciągle jeszcze trzeba o tym przekonywać.

Tak jak i przypominać o wielu muzykach jazzowych, którzy w przeszłości odegrali istotną rolę i których dziedzictwo ciągle jest żywe, a mimo to nie są znani młodemu audytorium.

Rozwój muzyki rozrywkowej jest procesem bardziej skomplikowanym niż mogłoby się to wydawać. Sprawdzone kryteria oceny i klasyfikacji nieraz zawodzą; nawet w jazzie, który jest dziedziną wzbudzającą, na szczęście, także zainteresowanie niektórych muzykologów. Mimo to warto takie próby podejmować.

RADIOWA SZANSA

Zdumiewającą wiadomość zamieścił niedawno „Przegląd Tygodniowy". Otóż jak wynika z danych resortu oświaty spośród 18591 nauczycieli uczących we wszystkich typach szkół wychowania muzycznego i plastycznego, czternaście tysięcy osób nie ma żadnego przygotowania do wykładania prowadzonych przedmiotów. Przytoczona statystyka wygląda wręcz dramatycznie. Tłumaczy zarazem dlaczego szkoła nie może mieć poważniejszego wpływu na kształtowanie gustów i smaku artystycznego młodzieży. Nie pomogą w takiej sytuacji nawet najlepiej opracowane programy, nie mają żadnego znaczenia najstaranniej przygotowane pracownie, wyposażone w płytoteki, instrumenty, magnetofony itp. A czas niezbędny dla wyszkolenia odpowiedniej liczby nauczycieli odsuwa perspektywę zmian na lepsze bardzo daleko.

Najprostszą, najłatwiej dostępną formą kontaktu z muzyką jest bez wątpienia słuchanie radia. I można zaryzykować twierdzenie, że właśnie programy radiowe wpływają dziś w sposób decydujący na zainteresowania muzyczne. Nie miejsce tu oczywiście na dogłębną analizę czy recenzję tych programów. Warto jednak zwrócić uwagę na kilka spraw budzących coraz większy niepokój, przede wszystkim na znikomą ilość audycji o charakterze umuzykalniającym. Chodzi tu o umuzykalnienie od podstaw. Nie brakuje bowiem świetnych koncertów, zwłaszcza w stereofonicznym programie IV. Szczególną atrakcję stanowią dosyć regularnie przeprowadzane transmisje z najważniejszych krajowych recitali, koncertów symfonicznych, imprez festiwalowych i konkursów. Kilku autorów opracowuje bardzo wartościowe programy słowno-muzyczne. Bezkonkurencyjny wśród nich jest Jan Weber, dla którego problemy interpretacji i wykonawstwa zdają się nie mieć tajemnic. Ale wszystkie tego rodzaju audycje trafiają tylko do słuchaczy przygotowanych, dysponujących już sporą wiedzą muzyczną. Poza programami szkolnymi nie powstały dotąd audycje, które stałyby się wprowadzeniem w świat muzyki poważnej, w przystępny sposób wyjaśniałyby budowę form muzycznych, charakteryzowały instrumenty itp. Za nieporozumienie uznać niestety trzeba próby odtwarzania pojedynczych dzieł z koncertowego repertuaru w blokach programowych, takich jak np. „Poranne sygnały". Ilu słuchaczy zainteresować się może utworem nadawanym za pięć ósma, między najnowszym przebojem rockowym a wiadomościami? Dla nikogo nie jest to zachęta do zwrócenia w przyszłości uwagi na ten właśnie rodzaj muzyki. Konieczne wydaje się znalezienie innych, bardziej skutecznych i przekonywających sposobów popularyzacji. Muzyka rozrywkowa takiej popularyzacji naturalnie nie wymaga. Warto by jednak było jak najczęściej zwracać uwagę na jej rzeczywistą wartość artystyczną. Doceniać walory, ale i dostrzegać niedostatki. Tymczasem na ogół towarzyszą jej nieprzemyślane, bezkrytyczne i pełne entuzjazmu komentarze. Tylko nieliczny autorów zajmujących się jazzem lub rockiem stać na fachowe, rzetelne omówienie przedstawianych nagrań. Wniosek ogólny nasuwa się tylko jeden: w dziedzinie upowszechniania i rozwijania kultury muzycznej rola programów radiowych nie jest w pełni wykorzystana, mogłaby być znacznie większa niż dotychczas. Niezbędne jest poszukiwanie nowych atrakcyjnych form przekazywania muzyki, aby szansa ta nie została zaprzepaszczona.

JANUSZ MECHANISZ

NIE NA TEMAT

Co robią młodzi ludzie w czasie wolnym od pracy i nauki? Oczywiście, przede wszystkim oglądają telewizję. Tak przynajmniej wynika z badań. Mniej więcej trzy czwarte ankietowanych uważa telewizor za swą najlepszą i niezawodną rozrywkę. Rywalizować z nią może jedynie film. Ponad 60 proc. młodzieży systematycznie – a więc przynajmniej raz w miesiącu – chodzi do kina.

Na szarym końcu listy preferowanych zajęć znajduje się z kolei to wszystko, co wymaga czynnego uczestnictwa młodego człowieka. I trudno się zresztą temu specjalnie dziwić. Model pierwszego wypoczynku to przecież tradycja naszego życia rodzinnego, innych wzorców nie przekazuje szkoła, nie zawsze potrafi to robić organizacja młodzieżowa. Przyzwyczailiśmy się zresztą do takiego stanu rzeczy i do wyjaśnień, skąd on się właściwie bierze. Znacznie rzadziej natomiast poszukujemy odpowiedzi na pytanie, co robić, by stan ten zmienić. A jest ona w gruncie rzeczy bardzo prosta. Gdyby funkcjonowały różnorodne placówki – kluby, świetlice, domy kultury, potrafiące przyciągnąć do siebie młodzież, gdyby młody człowiek miał blisko siebie taką właśnie placówkę, która umiałaby wyjść naprzeciw jego zainteresowaniom, nie omijałby jej z pewnością.

Reforma gospodarcza, twarde przeliczanie wszystkiego w kategoriach ekonomicznych, sumienne oglądanie na co idzie każda współczesna złotówka – to wszystko odbiło się również na kulturze. Groźba likwidacji dotknęła wiele domów kultury, klubów czy świetlic żyjących do tej pory z hojnych dotacji, przede wszystkim związków zawodowych. Upłynie jeszcze sporo czasu, zanim na nowo zainteresują się one tą sferą swej działalności. Póki co, nie kwapią się wziąć na swe konto klubów samorządne przedsiębiorstwa. Można obawiać się, że wiele tego typu placówek zniknie z naszego życia, inne będą wegetowały długo oczekując na lepsze czasy.

Nie jest więc łatwo. Także ludziom, bowiem tego typu działalność ukierunkowana na rozwój ludzkich zainteresowań, czasem nawet talentów, opierała się przede wszystkim na społecznikowskiej pasji rozmaitych instruktorów czy kierowników zespołów lub pracowni. Dziś społecznicy się zniechęcają widząc małą aktywność ludzi, z którymi mają pracować. Jeśli do tego dochodzą nie najwyższe zarobki, niejasna sytuacja kultury, tej pisanej z małej litery, zawsze właściwie niedocenianej, a dziś pozostającej całkowicie w cieniu spraw ważniejszych i pilniejszych, to trudno się dziwić, że wielu z nich rezygnuje, zmienia zawód, odchodzi.

Pozornie wszystko to, co napisałem do tej pory, nie ma żadnego związku z naszym życiem muzycznym. A jednak trzeba widzieć tę nić łączącą sprawy wielkie z małymi czy też wycinkowymi. Bo jeśli dziś słychać narzekania na to, iż jedyną pasją młodzieży jest muzyka rockowa, to fakt ten wynika nie tylko z olbrzymiej popularności tej muzyki, ale również z tego, iż jest to praktycznie jedyna dostępna forma aktywności kulturalnej. Oprócz oglądania telewizji, rzecz jasna.

Zmontowanie amatorskiego zespołu: trzy gitary, perkusja plus wokalista nie jest rzeczą skomplikowaną. Podstawowy sprzęt znajduje się niemal w każdym domu kultury czy klubie i każdy kierownik chętnie na to przystanie, by móc się wykazać w sprawozdaniu jakąkolwiek działalnością. Nie potrzeba do tego również wysokiej klasy fachowców – instruktorów, bo liczy się przede wszystkim tzw. spontan i naturalność. I tak oto możemy się cieszyć, że kwitnie nam twórczość amatorska.

Daleki jestem od tego, by ją deprecjonować. Być może, rzeczywiście w każdym klubie czy domu kultury potrzebny jest zespół muzyczny, próbujący dołączyć do rockowej fali, bo wynika to z potrzeb odbiorców, czyli samej młodzieży. Nie można jednak przystać na to, iż jest to potrzeba jedyna. Jest to raczej jedyna możliwość.

Bo to nieprawda, że młodzież kocha tylko rock. Tak jak zawsze interesuje się poezją, teatrem, filmem, innymi rodzajami muzyki, chciałaby spróbować własnej twórczości plastycznej, modelarskiej, spotkać się w gronie kolekcjonerów czy pasjonatów zakochanych w jednej, czasem bardzo dziwnej dziedzinie. Niestety, obserwujemy wyraźny regres różnorodnej działalności artystycznej amatorów, rozproszyły się gdzieś na przykład szkolne kabarety czy teatry, w czasach, kiedy najpoważniejsze zespoły symfoniczne mają kłopoty z nabyciem instrumentów, trudno się dziwić, iż coraz mniej jest i młodzieżowych orkiestr.

Czy jest na to jakaś recepta? Z pewnością. Naszym rozmaitym placówkom kulturalnym potrzebna jest duża samodzielność i aktywność, żywe reagowanie na potrzeby odbiorców, przede wszystkim młodych, bo oni najczęściej z nich korzystają. Aby to nastąpiło, muszą zaistnieć takie warunki, by mogły one rzeczywiście sprostać oczekiwaniom. Nie stanie się tak, dopóki kultura nie wyjdzie z cienia, w jaki zepchnęły ją nasze kłopoty.

I tak okazuje się, że pisząc nie na temat, można jednak dojść do muzyki.

JOTEM

CHAŁTOURNÉE

Czas urlopów i kanikularnego rozleniwienia jest jednocześnie okresem wytężonej działalności trzeciej ligi polskich estradowców. Być może chęć wypoczynku i żądza relaksu łagodzą nieco kryteria artystyczne widzów i słuchaczy, bo w kraju rozpoczyna się sezon chałtury. A więc z jednej strony znane i tradycyjne festiwale, poczynając od Zielonej Góry, przez Opole aż do Kołobrzegu, z drugiej zaś natrętna bylejakość, estradowe trasy koncertowe zespołów i solistów, o których nikt nie słyszał, prymitywizm propozycji artystycznych z kategorii oczywistej taniochy.



Fot. CAF. KWIATKOWSKI

Reforma gospodarcza, która objęła swym zasięgiem także przedsiębiorstwa estradowe, działa nieubłaganie, lecz wielokierunkowo. Na zasadzie „ludzie to kupią" ruszają w teren ekipy objazdowe proponujące wielokrotnie ograne numery i tandetne składanki. Latoś doszlusowali do tego grona przedstawiciele nowej fali rockowej.

Typowa letnia rozrywka w stylu dowolnym. Ceny biletów – umowne.

Ekipy chałturników objeżdżają kurorty i wczasowiska, miejscowości letniskowe i trafiają wszędzie tam, gdzie pojęcie rozrywki ogranicza się do wieczorków zapoznawczych i dancingów w miejscowych knajpach okraszonych, rzecz jasna, występem strip-teaserki, która pod żadnym pozorem nie powinna wyłaniać się z burnusa. Wśród znudzonych wczasowiczów sensacja: artyści przyjechali! Pojęcie artyzmu jest względne, od kiedy istnieją nawet artystyczne cerownie garderoby.

Nie tak znowu dawno zatrzymałem się na obiad w małej miejscowości wczasowej w NRD. Plakaty zapowiadały występ polskiego zespołu wokalno-instrumentalnego, dość znanego nawet, choć przede wszystkim nie tyle z jakości występów, ile z natrętnej reklamy. Zespół koncertował na estradzie miejskiego parku, trzykrotnie jednego dnia, poczynając od 15.00. Wysłuchałem fragmentu pierwszego występu i zorientowałem się ze zgrozą, że odbywa się on z playbacku. Za wykonanie takiego numeru, równie bezczelnego co prymitywnego, w wielu krajach publiczność wyrzuciłaby naszych artystów z miasta, lecz widocznie miejscowi wczasowicze nastawieni byli jakoś litościwie. Przykład znamienny, bo jest to jedna z najprostszych metod kpienia sobie z żądnej rozrywki publiczności. W kraju dzieje się tak na porządku dziennym: playbacki, pół-playbacki i różne triki techniczne, mające ułatwić spracowanym artystom drogę do kasy. Odegrać swoją płytę i do widzenia – oto cała filozofia chałturników.

Osobną kategorię stanowią dzisiaj zespoły rockowe. W zasadzie każde przedsiębiorstwo estradowe powinno mieć w zanadrzu kilka zespołów rockowych, bo młodzież czeka i chce się wyżyć na koncertach, za które chętnie zapłaci. Ponieważ jednak najlepsze, profesjonalne grupy są od dawna zajęte przez konkurencję, bierze się każdego, kto potrafi trzymać gitarę. Jeżdżą więc na trasy czwartorzędne zespoły lansujące estetykę śmietnika, śmietnikową i muzyczną nijakość. Wszystko zaś pod hasłami epigonów stylu punk, co sprowadza się w praktyce do obrazoburczych tekstów przypominających pokazywanie języka i modnej filozofii lamentu. Dwudziestolatkowie awansowani do rangi artystów udają sfrustrowanych życiem, co jest w modzie, a hałas wzmacnia czy zagłusza resztę. Kanony estetyczne brzydoty i niechlujstwa stanowią jeden z biegunów naszej sztuki estradowej, równie sztuczny co pretensjonalny do przesady.

Nie ma w tym słowa przesady. Kto – na litość niebios?! – wpuszcza na estradę grupę De-Zerter czy zespół pod paranoiczną nazwą WC? Kto młodym ludziom, nie potrafiącym zagrać poprawnego akordu, daje patenty na publiczne występowanie? Jakie są kryteria artystyczne umożliwiające działalność dziesiątkom innych zespołów i jakie – poza finansowymi – są powody do lansowania rockowej tandety?

Lato i kanikuła mącą nieco wrażliwość odbiorców, stąd zalew estradowej chałtury pod hasłem „nowej fali w polskim rocku". Owe wszystkie nowe fale zlewają się w jeden ocean, po którym pływa miernota i cwaniactwo.

Pytanie – czy musi dochodzić do takiej sytuacji jest kwestią retoryczną. Podobnie jak banalna wątpliwość, dlaczego zawodowe przedsiębiorstwa estradowe idą na łatwiznę? Szermowanie argumentami, że trzeba zarabiać na rzeczy ambitniejsze jest najprostszym z wyjaśnień, nawet w pewnej mierze prawdziwym, ale prostackim. Zwyczajnie bowiem nie opłaca się inwestowanie w zespoły lepsze, ciekawsze, zawodowe. Najnormalniej w świecie działa tutaj prawo podaży i popytu oraz księgowana różnica pomiędzy kosztami a zyskami. Najkorzystniej jest bowiem wysyłać zespoły tanie, amatorskie, grające za niskie stawki i nie mające wielkich wymagań. Jednocześnie bowiem są muzycy i istnieją zespoły, które narzekają na brak zajęcia, ale nie przynoszą aż tak wielkich zysków z koncertowych tras – m.in. znane zespoły jazzowe. Propozycje wykorzystywania takich grup spotykają się z niechęcią i działaniami obstrukcyjnymi, bo na tym nie zarabia się dużo. Interesy kulturotwórcze i zapewnienie rozrywki wczasującym rodakom nie leżą bowiem w centrum uwagi menażerów od działalności estradowej, a w każdym razie – niektórych menażerów.

W cieniu wielkich, letnich imprez festiwalowych pleni się u nas chałtura. Dochodzą do głosu – i to dosłownie – ludzie, którym nikt przy zdrowych zmysłach nie dałby do potrzymania gitary. Nie będę pisać w krótkim felietonie o stratach kulturowych, wynikających z lansowania tandety i estradowej nieudolności opakowanych w tromtadrackie hasła „nowej fali" czy muzyki punk, likwidującej gusta muzyczne młodych, również w zakresie rocka. Warto bowiem zwrócić uwagę na drugą, finansową stronę zagadnienia, bo jak reforma to reforma. Wszystkie występy chałturników odbywają się pod nośnym wezwaniem cen umownych.

Umówmy się więc na nowo.

MARIAN BUTRYM

W następnych numerach: LOMBARD ● SCOTT JOPLIN i jego ragtime ● JOY DIVISION ● Za kulisami teatru muzycznego ● LED ZEPPELIN ● Wszystko o RYSZARDZIE WAGNERZE ● YAZOO ● Blues a rock ● JANIS JOPLIN ● Z festiwalowych widowni ● ELVIS PRESLEY ● TELEVISION ● Z węglerskiej estrady: nowe zespoły – nowy rock? ● THE ROLLING STONES inaczej.

Z dyrektorami Estrady Śląskiej, LUDWIKIEM ZIMNYM i HUBERTEM GRAJKIEM rozmawia Krzysztof Hipsz



Zdarzało się ostatnio, że niektóre placówki kulturalne wykorzystywały zaistniałą sytuację, aby ukryć m.in. swój organizacyjny niedowład, twierdząc: „skoro kramik zamknięty, to i w kasie pusto". Jednak dla osób choć w minimalnym stopniu zorientowanych nie wszystko wydaje się być takie oczywiste. Ciągle budzą zastrzeżenia zasady funkcjonowania agencji artystycznych będących głównym animatorem życia artystycznego w naszym kraju, wiele słów krytyki pada pod adresem dyrekcji Estrad, które cieszą się nie najlepszą opinią wśród muzyków, wokalistów, zespołów. Estrada Śląska, którą panowie reprezentujecie, należy do największych w kraju, legitymuje się najwyższym „przerobem", działa w największej aglomeracji. Organizujecie całą masę koncertów, angażujecie wielu wykonawców, jednak ci ostatni pytani o opinię na temat Estrady, z reguły tylko lekceważąco machają ręką lub kierują pod Waszym adresem parę kąśliwych uwag.

HUBERT GRAJEK: – *Rzeczywiście, Estrady od dawna stanowią ulubiony temat, szczególnie pana kolegów po piórze, którzy traktują je jako przysłowiowego chłopca do bicia. Bije się go, a jednocześnie wymaga, aby ekonomicznie wychodził na swoje, bije i nawołuje do jeszcze bardziej wytężonej pracy. Nie przeszkadza to jednak, by dla kalamburu i wygodnej prześmiewki korzystać z „przykładów" Estrady ilustrując w ten sposób mniej czy bardziej poważne powiastki. Tymczasem problem jest szalenie ważny tak wychowawczo, jak i obywatelsko (przepraszam za wielkie słowa). Widzów mamy rozmaitych, starych i młodych. Towarzyszymy im w całym niemal życiu. Docieramy pod adresy często zapomniane, umożliwiamy kontakt z bardzo szeroko pojętą kulturą. Tego nikt jednak nie widzi.*

– Rozumiem pana rozgoryczenie, cofnijmy się jednak, póki co, o rok...

LUDWIK ZIMNY: – *Zaczęliśmy od małych form estradowych dla dzieci, później dla dorosłych. Miały one zawężony charakter, bo nie wiedzieliśmy, jakim będą cieszyć się zainteresowaniem. Potem była parada zespołów wojskowych z okazji wyzwolenia Śląska i Zagłębia, doszły imprezy młodzieżowe i żeby zamknąć rok miniony, należy stwierdzić, iż mimo trudnych warunków wyniki ekonomiczne były bardzo korzystne, a ilość zorganizowanych koncertów na pewno nie spadła w stosunku do lat wcześniejszych. Nie odczuliśmy więc niedogodności sytuacji, a wręcz przeciwnie: gdyby Estrada dysponowała większą liczbą pracowników – imprez mogło być więcej. Dodam jeszcze: te, które się odbyły, cieszyły się ogromnym powodzeniem.*

H.G.: – *Wyróżniłbym w dotychczasowej działalności cztery nurty: pierwszy, to programy dla dorosłych tzw. dające do myślenia, drugi zawierał programy również dla dorosłych, ale typowo rozrywkowe i analogiczne dwa nurty adresowane do widowni młodzieżowej: tzw. Teatr Młodego Widza i koncerty rockowe.*

– Jesteśmy świadkami istotnych zmian w sferze gospodarczej, ekonomicznej. Muszą one dotyczyć i Estrad...

H.G.: – *Proszę pana, od początku świata Estrady opierają swoją działalność na trzech „S". Co prawda, są i takie, które do dzisiaj korzystają z dotacji państwa, ale to przecież margines. Nas reforma ani nie zdziwiła, ani nie zaskoczyła, po prostu robimy to, co do tej pory i tak jak dotychczas. Problem tkwi jednak gdzie indziej. Estradowe trzy „S" wprowadzone przed laty jest mocno niedoskonałe i należałoby pewne problemy jak najszybciej rozwiązać. Jednym z nich jest tzw. fundusz aktywizacji zawodowej (FAZ), który dla mnie pozostaje ciągle wielkim nonsensem. Przecież pieniądze te obciążają widza, który płacąc za bilet płaci coraz więcej na FAZ. A co go to w końcu obchodzi? Nadzieja pojawiła się niedawno, kiedy zaczęto mówić o przemianowaniu Estrad, teatrów, filharmonii z „przedsiębiorstw" na „instytucje". Wbrew pozorom nie jest to wcale to samo. Uwolniłoby nas to wówczas z płacenia haraczu na nieszczęsny FAZ.*

– Poruszyli panowie kwestię biletów, których cena jest z miesiąca na miesiąc wyższa. Dla młodego człowieka wyłożenie trzystu czy czterystu złotych nie jest rzeczą wcale prostą, tym bardziej, że ceny biją przede wszystkim w kieszeń rodziców. Oczywiście ma to również i swoje plusy, bowiem być może już wkrótce dzięki cenom dojdzie do naturalnej selekcji wykonawców, w której obroni się tylko najlepszy. Z drugiej jednak strony nie rozwiązuje to nadal problemu czy rozrywka jest dla mas i ma być tania, czy właśnie taniość deprecjonuje wartości artystyczne.

H.G.: – *Dochodzi pan do momentu, który stanowi podmiot naszych przemyśleń i działań jak pogodzić jedno z drugim. Wykładnia jest prosta, acz brutalna: na jednym trzeba zarobić, żeby dołożyć do drugiego otrzymując optymalną średnią. Nie jesteśmy zainteresowani zarabianiem na widzu nieprzytomnych pieniędzy, bo po pierwsze my z tego i tak nic nie mamy jako przedsiębiorstwo, gdyż zysku nieuzasadnionego brać nam nie wolno, a ściągać pieniądze z rynku, żeby tylko ściągać nie ma sensu. Narzut przez nas stosowany jest chyba najniższy w Polsce (15–18%), taki wynika z dużego obrotu (inni biorą 20–30%). Pieniądze te lokujemy w działalność promocyjną i programy z natury rzeczy deficytowe.*

– Przepraszam, co to znaczy „z natury rzeczy deficytowe"?

L.Z.: – *Na przykład są to znane w całej Polsce koncerty muzyki kameralnej w Pszczynie, na które przychodzi bardzo dużo młodzieży, dokładamy także do tzw. warsztatów rockowych prowadzonych przez Federację Muzycki Rockowej. Ten ruch jest na tyle znaczący, iż wręcz wymaga opieki przedsiębiorstwa takiego jak Estrada. Wracając jednak do tematu: gdyby całą sprawę traktować tylko z punktu widzenia finansowego, powinniśmy zrezygnować z Teatru Młodego Widza, wspomnianej Pszczyny – przykłady można mnożyć. Tak jest zresztą w innego typu zakładach: co niedochodowe należy wyrzucić. Ale w kulturze nie można myśleć kategoriami ekonomicznymi. Dlatego dziwię się, że*



do tej pory Ministerstwo Finansów zamiast płacone przez nas podatki obniżyć, podwyższa je. I to dość znacznie. Mało tego, obok FAZ-u pojawił się jeszcze podatek od honorariów, który również rzutuje na naszą sytuację, w której najlepiej byłoby ograniczyć ilość imprez do minimum. Ale tak również nie można. Stąd m.in. wysokie ceny biletów, o które pan pytał i wątpliwości, które podzielam.

H.G.: – *Ale i tak wszystko jest sprawą względną, bo czyż na przykład nie warto iść za 10 jajek na występ baletu Mojsiejewa? Względna jest również następująca kwestia: jeżeli widz kupuje bilet za 300 złotych i wchodzi na salę, gdzie siedzi 600 osób, natychmiast zaczyna mnożyć: „600 razy 300 daje 180 tysięcy, Boże ileż ci artyści zarabiają!" A przecież wszelkie honoraria stanowią zaledwie 1/3 kosztów, bo 2/3 to reszta: hotele, transport, reklama, nagłośnienie, obsługa.*

– Środowisko muzyczne bulwersuje dość paradoksalna rzeczywistość estradowa, w której wykonawcom przynoszącym krocie (mam na myśli przede wszystkim zespoły rockowe) płaci się stosunkowo niewiele, natomiast „uznanym i zasłużonym", lecz wyeksploatowanym gwiazdom, legitymującym się kategorią ministerialną, wystarczy zaśpiewać dwa, trzy razy w miesiącu i zgarniają tyle, ile rockowcy z trudem po kilkunastu koncertach, choć oczywiście nie dotyczy to wszystkich.

H.G.: – *Grunt jest dość śliski. Wiemy, że najgorsza tandeta w sklepie rzemiosł różnych idzie najlepiej. Tzw. szmal robi się na sznurku, gumce i koguciku, a nie na reprodukcjach obrazów mistrzów szkoły flamandzkiej. Podobnie jest i u nas: przeżywamy pewną modę. W tej sytuacji istnieją dwie możliwości: wywrzeć presję, aby wszyscy wykonawcy byli profesjonalni w sensie przygotowania zawodowego lub dopuścić do wolnego rynku. W naszych warunkach jednak ten ostatni nie może istnieć, gdyż wcześniej czy później doszłoby do ogólnopolskiej hucpy pod nazwą polska rozrywka czyli kto głośniej, kto bardziej kolorowo.*

– Dwa skrajne przykłady: Kora i Prońko. Za pierwszą szalą setki tysięcy, za drugą może tylko tysiące, ale za to sztuka podparta jest dyplomem wyższej uczelni. Ku której z nich Panowie się skłaniacie?

H.G.: – *Ile ma pan takich dziewczyn jak Kora, a ile nieudolnych naśladownictw? Samorodków z natury rzeczy jest niezwykle mało, niestety, wielu z nas zatraciło poczucie granicy między olśnieniem i plagiatem. Dzisiaj wszystkie publikatory i większość odbiorców działa na rzecz mnożenia zjawiska. Wracając do przykładu pani Prońko, to rzetelny warsztat, ukształtowany styl. Kora jest błyskiem, który jednak trwa krótko i jeżeli nie zacznie pracować, to się skończy szybciej niż myśli. Coś z życia: wspólnie z Estradą Poznańską realizowaliśmy znakomity program: Alex Band i czołówka polskich wokalistów. Przedsięwzięcie żrobiło kasową klapę. Jednocześnie zespół Kodex, czterech młodych ludzi mało znanych, ale grających rock, robi furorę. Jesteśmy w domu?*

– Kogo Pan wini, widzów?

H.G.: – *Modę i bezkrytycyzm.*

– A propos Kodexu, był to zespół, nad którym Estrada objęła patronat. Grupa w tej chwili nie istnieje, podejrzewam, że zainwestowane pieniądze straciliście bezpowrotnie.

L.Z.: – *Poruszył pan drażliwy temat. Działalność promocyjna ma dwa oblicza, o czym niestety już się przekonaliśmy. Ludzie ze środowiska muzycznego bardzo niepoważnie podchodzą do tej sprawy, inwestuje się w nich, przygotowuje reklamę, nagrania, robi wysiłki na rzecz publicity i kiedy zespół ma wyjechać na trasę, któryś z muzyków telefonuje do nas, że odwołuje występy, a w ogóle to pracuje już dla kogoś zupełnie innego, w innym mieście, za wyższą stawkę. Bo kaperownictwo istnieje nie tylko wśród piłkarzy, ale i na naszym podwórku. Udanie zainwestowaliśmy w program „Bądźmy razem", w którym występują Santor, Bielicka, Korpolewski i Kwartet Mazowiecki...*

– Muszę przerwać. Co wymienione nazwiska mają wspólnego z promocją?!

L.Z.: – *W tym przypadku chodzi o akompaniujących muzyków estradowych pozostających pod opieką bądź co bądź mistrzów.*

– Chyba się nie rozumiemy, ale idźmy dalej. Kilkaset metrów od siedziby Estrady znajduje się Akademia Muzyczna z wydziałem muzyki rozrywkowej i jazzu.

H.G.: – *Tak, jest, ale ma ona pewną wadę. Po pierwsze nie bardzo wolno studentom tej uczelni występować na estradzie w sposób półprofesjonalny...*

– Ale przecież kilka osób zaangażował chociażby chorzowski music-hall, dyrektor Terpiłowski dał im nawet etaty...

L.Z.: – *Chodzi panu o instrumentalistów?*

– Nie, właśnie o wokalistów, których zaangażowano we wrześniu ubiegłego roku: Sendecka, Białobłocka, Sawicki, Ślosarski...

L.Z.: – *Proszę mi wybaczyć, ale nic o tym nie wiem. My natomiast próbowaliśmy sięgnąć nieco niżej, do średnich szkół muzycznych, bo twierdzę, że Śląsk poza węglem ma jeszcze nieprzebrane pokłady talentów muzycznych. Rozpoczęliśmy wstępne rozpoznanie wspólnie z Jerzym Milianem i chyba dwie lub trzy osoby złapiemy. Oczywiście zdaję sobie sprawę z ogromnej odpowiedzialności, jaką bierzemy na siebie.*

– Kate Bush, nim zrobiła karierę, przez dwa lata pozostawała pod ścisłą opieką choreografa, scenografa, nauczyciela śpiewu. Taki warunek postawiono młodej piosenkarce nim wystąpiła na estradzie i zaczęła nagrywać płyty. Jak ten fakt ma się do warunków proponowanych przez Panów?

H.G.: – *Staramy się przede wszystkim sprawdzić człowieka w warunkach estradowych. Inne przygotowanie jest u nas niemożliwe, tak ze względów finansowych, jak i personalnych. Nie mamy ani pieniędzy, ani fachowców. A poza tym po oszlifowaniu takiego „kamienia", kamień mógłby dostać nóżek i znaleźć się zupełnie gdzie indziej, bo tam dadzą mu stówę więcej.*

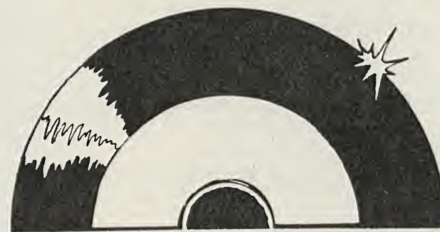
L.Z.: – *Gdyby tak istniał w rozrywce obyczaj piłkarski, że przychodzi klub do klubu i mówi: biorę X-a, ileś wsadził w jego trenowanie? Dwa miliony? Proszę bardzo, tu są pieniądze, X przechodzi do nas. Za obopólną zgodą. Tymczasem w show businessie dzieje się zupełnie inaczej, facet po prostu bierze czapkę i wychodzi. Czy pan coś z tego rozumie? Po imprezie Silesian Rock zaopiekowaliśmy się czterema zespołami. W efekcie PX nie istnieje, Kodex zdekompletowany, a Bez Szefa zmienił mecenasa. Ale nas to nie zraziło, robimy drugi przegląd i będziemy próbowali jeszcze raz. Nawiązaliśmy współpracę z „Panoramą" i „Wieczorem", gdzie redaktorzy: Kiszakiewicz i Radoszewski prezentują nowe śląskie grupy, gwarantujemy zespołom także występy w koncertach znanych wykonawców, poprzedzające ich recitale, prowadzimy warsztaty rockowe. Nazywając rzecz sloganowo: stawiamy na młodych.*

– Czy dysponujecie własną aparaturą nagłośnieniową? Jest to przecież podstawowa bolączka początkujących muzyków. Krocie zarabiają na sprzęcie prywatni właściciele, a przecież pieniądze mogłyby pozostać w Estradach, gdyby taką aparaturę posiadały.

H.G.: – *Pana refleksję proszę skierować do ministra finansów! Dlaczego np. chemia dostaje specyfik nr 8 sprowadzany za dewizy, bez którego produkcja czegoś tam jest niemożliwa, a który to produkt przynosi zyski w złotówkach i dolarach? Polskie zespoły koncertując za granicą odprowadzają do kasy państwa tzw. odpisy dewizowe. Czy nie można by część z nich przeznaczyć na zakup wzmacniaczy i głośników? Z drugiej strony: gdyby renomowany zepół zachodni przyjeżdżający do Polski miał zagwarantowane wysokiej klasy nagłośnienie, koszty spadłyby o połowę, a co za tym idzie i bilety byłyby znacznie tańsze.*

L.Z.: – *My mówimy o aparaturze, a gdzie są stroiki, struny, papier nutowy? Uporajmy się może z tymi kłopotami, a o reszcie pomyślimy później.*

A JEDNAK SIĘ

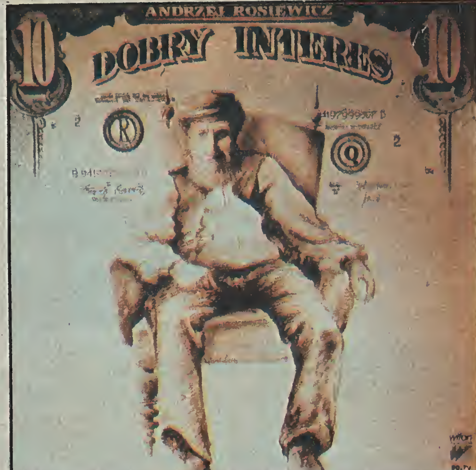


Z EUGENIUSZEM MATEJKĄ, dyrektorem naczelnym WIFONU rozmawia Stanisław Dybowski

wifon







– **Firma o nazwie Wifon kojarzy się ze świetnymi kasetami, które w pewnym okresie zdominowały krajowy rynek fonograficzny. Potem nagle produkcja się załamała. Obecnie, sądząc po notatkach prasowych najgorsze minęło, cytuję: „poprawiła się produkcja kaset".**

– Nie wiem skąd ta optymistyczna opinia?! W latach 1977–81 Wifon dostarczał na rynek ok. 25–30% nagranych kaset w skali kraju. W 1982 roku wytwórnia praktycznie przestała się liczyć. Nie produkowano też nagrań kasetowych w Tonpressie, gdzie więc poprawa? Przypuszczam, że cytowana opinia opiera się na wzroście produkcji kaset Polskich Nagrań.

Generalnie uważam, że z kasetami jest źle, co wiąże się z gwałtownym zahamowaniem importu surowców do produkcji. Nasz przemysł chemiczny okazał się niezdolny i nie przygotowany, aby zasilić fonografię krajową surowcami rodzimego pochodzenia. Pojawiły się na rynku kasety z prywatnych wytwórni, ale skala ich produkcji jest niewielka.

– Jeśli jest tak źle, to co będzie dalej?

– Patrząc realnie, przy braku dewiz pewną szansą wyjścia z kryzysu „kasetowego" może być współpraca Wifonu z przedsiębiorstwami polonijnymi, polegająca na wymianie świadczeń. Wifon posiadając urządzenia do przemysłowego kopiowania nagrań o dużej wydajności, mógłby świadczyć na rzecz firm polonijnych usługi (konfekcjonowanie kaset, kopiowanie, etc.) w zamian za taśmę kasetową, a więc za surowiec, o który w kraju najtrudniej. Jest to rozwiązanie doraźne, ponieważ nie wiadomo, jakie będą zamierzenia przedsiębiorstw polonijnych produkujących nagrania kasetowe. Nie wiadomo, bowiem od niedawna został



MAKOWSKI

KRĘCI

wprowadzony znacznie wyższy podatek obrotowy od taśm kasetowych, nagranych i czystych. Zmienia się więc niejako automatycznie poziom rentowności tej produkcji. Oczywiście w takim przedsiębiorstwie, jak Wifon owa podwyżka podatku obrotowego zmiejszy w sposób wyraźny zysk, ponadto spowoduje wzrost cen. Jeśli zaś chodzi o współpracujące firmy polonijne, to przy podwyżce podatku obrotowego, produkcja kasetowa może się okazać działalnością dla nich nieopłacalną. Być może organy administracji państwowej dzielące środki na import uznają za właściwe odrodzenie fonografii kasetowej. Istotne jest to, aby podejmujący decyzję mieli rozeznanie sytuacji.

– Obecnie główna działalność Wifonu to produkcja płyt.

– Początkowo traktowaliśmy wydawanie płyt jako uzupełnienie produkcji kaset. Praktyka jednak pokazała, że poszerzenie wachlarza wyrobów fonograficznych Wifonu było decyzją nad wyraz szczęśliwą. Tłoczyliśmy płyty w tłoczniach Pronitu i Polskich Nagrań. Od 1981 roku, dzięki centrali Ars Polona, podjęliśmy współpracę z radziecką wytwórnią Mielodia. W rezultacie, Wifon stał się poważnym wydawcą płytowym.

Płyty gramofonowe chcemy wydawać nadal. W bieżącym roku zaplanowaliśmy nakład około miliona sztuk, bo tylko takie mamy możliwości techniczne. Produkcja mogłaby wzrosnąć dwu- lub trzykrotnie, bowiem nadal nie zaspokajamy zapotrzebowania i to nie tylko na muzykę rozrywkową, ale także – co może wydawać się ewenementem – na muzykę poważną, która w ostatnich latach cieszy się coraz większym zainteresowaniem. Wyraźny wzrost popytu na muzykę poważną uznaję za krzepiący i zobowiązujący nasze przedsiębiorstwo do dołożenia starań, aby zapotrzebowaniu sprostać.

– Firma Wifon spełnia kilka funkcji. Najważniejszą jest szeroko pojęte upowszechnianie kultury muzycznej. Jak można określić politykę repertuarową firmy?

– Zadania od lat się nie zmieniają. Z jednej strony chcemy upowszechniać, propagować dobrą muzykę rozrywkową i poważną, ale – chcę to wyraźnie podkreślić – za jedno z podstawowych, bardzo ważnych zadań uznajemy produkcję pomocy dydaktycznych dla szkół i przedszkoli. Ta działalność, mało efektowana (nie widać jej w witrynach księgarń) jest ogromnie ważna w procesie nauczania.

Staramy się, aby repertuar naszych nagrań był zróżnicowany. Przy podziale tylko na dwa rodzaje muzyki: rozrywkową i poważną, łatwo zauważyć, że nie preferujemy specjalnie żadnej z nich. Chcemy, żeby każde nagranie proponowane przez Wifon było po prostu atrakcyjne, interesujące repertuarowo, w dobrym guście i w wykonaniu najlepszych solistów czy zespołów. Proporcja repertuarowa między wspomnianymi rodzajami muzyki kształtuje się pół na pół, przy czym mowa o repertuarze, a nie o nakładach.

Z muzyki poważnej pragnę wspomnieć o dwóch seriach, które wyraźnie wyodrębniają się w naszej działalności. Chcemy wydać na kasetach i płytach wszystkie dzieła Fryderyka Chopina. Nie chodzi o budowanie sobie pomnika wydawaniem płyt pod hasłem „Dzieła wszystkie". Nasza koncepcja jest inna. W formie recitali renomowanych artystów polskich i zagranicznych, chcielibyśmy opublikować całą twórczość naszego kompozytora.

Drugim cyklem będzie seria zawierająca wszystkie dzieła organowe Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu laureata międzynarodowych konkursów, młodego, utalentowanego artysty, Karola Gołębiowskiego. O ile mi wiadomo, do tej pory w światowej fonografii nie ma takiego wydawnictwa, które by objęło rzeczywiście całą twórczość organową Bacha. Wytwórnie posługujące się reklamowym hasłem „nagranie kompletne", de facto nigdy takiego zamierzenia nie wykonały w stu procentach.

– W ubiegłym roku mówiło się o serii nagrań dzieł Karola Szymanowskiego. Rok jubileuszowy minął, a płyt nie ma!

– Byliśmy przygotowani do wydania utworów Szymanowskiego na kasetach. Kaset jednak zabrakło. Zmiana układu repertuaru i podjęcie prac redakcyjnych publikacji płytowej w sytuacji, kiedy zaangażowani są kooperanci radzieccy i czechosłowaccy, wpłynęły na opóźnienie.

Edycję dzieł Szymanowskiego rozpoczynamy sześcioma płytami z twórczością fortepianową, utrwaloną przez Andrzeja Stefańskiego. Mamy także nagrania niektórych utworów symfonicznych, które ukażą się, sądzę, już w przyszłym roku i będą się później pojawiać sukcesywnie.

– W naszej rozmowie nie może zabraknąć pytania dotyczącego cen wydawnictw Wifonu, które są wyższe np. od cen takich samych produktów Polskich Nagrań.

– Kalkulacje cen naszych wyrobów fonograficznych nie zawierają w sobie niczego szczególnego. Opierają się przede wszystkim na kosztach oraz planowanym zysku, który w warunkach reformy gospodarczej powinien umożliwiać rozwój przedsiębiorstwa.

Zapytano mnie kiedyś, dlaczego w sytuacji, gdy nasze nagrania płytowe dosłownie znikają z rynku bądź są przedmiotem spekulacji, nie podniesiemy cen o sto, dwieście złotych, żeby zrównoważyć popyt z podażą. Otóż jesteśmy zdania, iż płyta, nagrana kaseta czy taśma szpulowa, nie powinna być traktowana jako towar l u k s u s o w y.

Jest jednak jeszcze inny kłopot. Krajowe wytwórnie fonograficzne znaczną ilość kopert drukują w Czechosłowacji. Można w części przynajmniej z tego importu zrezygnować, gdyby nasze drukarnie były lepiej wyposażone w środki techniczne.

– Mówiliśmy o dniu dzisiejszym, a jakie są perspektywy rozwoju Wifonu?

– Oczywiście można sobie marzyć o płytach laserowych, compact-dyskach, wideopłytach, wideokasetach itd. Ale co tutaj mówić o nowych wynalazkach, skoro tak wielkim problemem jest dostarczenie odbiorcy oczekiwanej, najzwyklejszej w świecie,





dobrze wytłoczonej, opakowanej w przyzwoitą kopertę – płyty.

Przedsiębiorstwa fonograficzne problemu tego same nie rozwiążą. Możemy odpowiadać za to, co nagrywamy, kogo nagrywamy i jak, ale nie jesteśmy w stanie własnymi siłami rozwiązać problemów związanych z krajową bazą poligraficzną, nie jesteśmy w stanie uwolnić od kłopotów naszego przemysłu chemicznego.

A JED-NAK SIĘ KRĘCI

Z MARKIEM PRONIEWICZEM, kierownikiem redakcji repertuarowej TONPRESSU rozmawia Marek Wiernik



tonpress

– Znamy się od ponad 20 lat i stąd, jak rozumiesz, nie ma sensu, abyś próbował nawet dawać wykrętne odpowiedzi. Jak sięgnę pamięcią, nigdy nie siliłeś się na zbytnią skromność, powiedz mi zatem, czy sformułowanie „rzutki szef artystyczny Tonpressu" – a takie znalazłem w jednej z rubryk muzycznych – ma pokrycie w faktach?

– *Nazwał mnie w ten sposób Dariusz Michalski, pisząc o dokonaniach Tonpressu w dziedzinie popularyzacji muzyki starej, ale jarej, czyli o serii wydawniczej „Oldies But Goldies". Przypuszczam, że ciepłym słowem obdarzyłby mnie również Korneliusz Pacuda, gdyby firma wypuściła serię pn. „Country", a ty w przypadku płyt punk-rockowych. Trudno więc zaspokoić gusta wszystkich dziennikarzy. Ale mówiąc serio o repertuarze Tonpressu, to myślę, iż nie popełniliśmy większych błędów. Osobiście zadowolony jestem z tego repertuaru w 90%. A już na pewno udało nam się zarejestrować większość ciekawych zjawisk na polu krajowej muzyki rozrywkowej.*

– Jeśli chodzi o mnie – to zadowolony jestem w 75%. Nadal nie rozumiem, dlaczego nie ukazują się na płytach Tonpressu nagrania spod znaku „nowej fali", punk-rocka, czy ska i reggae?

– *Czy myślisz o repertuarze polskim, czy zagranicznym?*

– O jednym i drugim...

– *Repertuar zagraniczny, który ukazywał się na naszych płytach, był w dużej mierze zdeterminowany rodzajem kontaktów, jakie udało nam się nawiązać z zachodnimi firmami. Jeszcze dwa, trzy lata temu większość światowego repertuaru kupowaliśmy od dwóch firm: EMI oraz Chrysalis. Obie te wytwórnie w znikomym procencie zajmowały się „nową falą" i punkiem. Miały za to w swoich „stajniach" takie gwiazdy, jak: The Beatles, The Rolling Stones, Whitesnake, Queen, Jethro Tull, Blondie, czy Kate Bush. Wszystkich tych wykonawców zarejestrowaliśmy na naszych płytach. Wybacz, ale jeśli miałem wybierać pomiędzy nowym singiem The Rolling Stones, a Rich Kids – to sprawa była ewidentna. Tym bardziej, że w obu przypadkach koszt licencji był jednakowy. A poza tym nie zapominaj, iż 2-3 lata temu Blondie zaliczała się też do „nowej fali". W chwili obecnej zmieniła się nieco geografia firm, z którymi współpracujemy. Nawiązaliśmy kontakty z szeregiem niezależnych wytwórni, tzw. „independent labels". Wydaliśmy singla Mosiah z Birmingham, a w przygotowaniu są krążki: Black Slate i UB-40. To jeśli chodzi o reggae. Z „nowofalowców" mamy w produkcji m. in. A Flock Of Seagulls i album Madness. Nasze wydawnictwo stara się więc korespondować z zainteresowaniami większości młodzieży. Jeszcze parę lat temu, gdybyśmy wydali płytki Madness, czy Joy Division – to sprawilibyśmy radość wąskiej grupie fanów. Wszystko było wówczas „przybite" hard-rockiem, a to głównie „dzięki" faworyzowaniu tego kierunku przez redaktorów z Polskiego Radia. Teraz trochę się zmieniło, toteż i nasz wachlarz propozycji będzie bardziej urozmaicony. „New wave" i elektronika mają coraz więcej odbiorców.*

– Niestety, ale w dalszym ciągu „dajecie plamę" w doborze krajowych zespołów, które trafiają na płyty Tonpressu...

– *Chwileczkę, na pewno leży ci znów na sercu ta „nowa fala"...*

– Nazywaj to sobie, jak chcesz, ale przecież słuchanie w kółko Perfectu, Exodusu, Kombi, czy Kasy Chorych – to lekka przesada. Przecież od kilku lat pojawiają się w kraju coraz to nowe grupy, mające swoją publiczność, a żadna z nich nie może wykazać się choć singiem...

– *Przesadzasz. Każdego roku powstaje kilka zespołów, które zupełnie zmieniają układ sił na krajowym „topie". Kilka lat temu czołówkę tworzyły: Exodus, Kombi, Krzak, potem była Trojanowska, Perfect, TSA, Maanam i Republika, a teraz z kolei mamy Lady Pank. Na wszystkie te nowe „twarze" Tonpress reagował błyskawicznie. To nikt inny, jak tylko nasza firma dokonała pierwszych nagrań tych wykonawców. A jeśli mówisz o „nowej fali" – to Maanam i Republikę można również do tego kierunku zaliczyć. A jak zakwalifikujesz Brygadę Kryzys – w końcu wydaliśmy jej longplaya?*

– Zgadza się, ale wcześniej zrobiły to firmy: francuska i angielska. Słuchaj, wydaje mi się po prostu, że „rzutki szef" powinien od czasu do czasu zaryzykować. Wiem, że znasz i lubisz mniej znane zespoły nowej fali rocka. Można by wydać single tych grup, w małych nakładach – tak na próbę – i z pewnością miałyby ułatwiony start. A poza tym ożywiłby się nieco nasz rockowy rynek...

– *To wcale nie jest taka łatwa sprawa. Chodzi o to, aby przy drastycznie małej podaży nie popełnić błędu. Sam w końcu wiesz najlepiej, że wiele płyt – na szczęście nie odnosi się to do krążków firmowanych przez Tonpress – zalega półki sklepowe. I mimo tego, iż są przeceniane nawet do kilkunastu złotych, nie znajdują nabywców. Chodzi mi więc o to, aby rejestrować fonograficznie tylko wykonawców mających możliwości wywierania artystycznego wpływu na rynek. Nie chciałbym ponadto nagrywać zespołów, które rozpadają się, a publiczność o nich zapomina, zanim ukażą się ich płyty. Część grup – oczywiście – początkowo bardzo amatorskich i artystycznie niedojrzałych, z czasem przeradza się w profesjonalne, naprawdę ciekawe kapele. Z przyjemnością obserwuję ich postępy i myślę, że w niedługim czasie spotkam się z nimi w studio.*

– Mam pełną świadomość, że praca ze startującymi dopiero grupami wymaga daleko większego wysiłku, aniżeli ze studyjnymi rutyniarzami. To zapewne jeszcze jeden powód Twojej ostrożności...

– *Trafiłeś w sedno. W Polsce nie funkcjonuje pojęcie producenta nagrań, tzn. osoby biegłej zarówno od strony realizatorskiej i technicznej, jak również artystycznej. Debiutujący zespół czuje się w studio często zagubiony, a muzycy nie wiedzą dobrze czego chcą. Tymczasem studio daje im po stokroć więcej możliwości brzmieniowych i barwowych w stosunku do tego, co mogą osiągnąć na estradzie. Powstaje szereg wątpliwości i dylematów – a w konsekwencji powoduje to niepotrzebne wydłużanie*

Queen











pracy, rzadko przynosząc efekty satysfakcjonujące obie strony. Zwróć uwagę na jeszcze jedną sprawę. Otóż u nas startujące grupy nie dysponują tym, co na Zachodzie nazywa się „management". Mówiąc inaczej, chodzi o sponsora gotowego wyłożyć pieniądze na wypożyczenie lub zakup porządnych instrumentów, itp. Umowy Tonpressu na nagranie z zespołami zawierają klauzulę, zobowiązującą je do korzystania z własnego sprzętu. A jeśli go nie posiadają – to kto ma za to wszystko płacić?

– Zaczyna się robić smutno, proponuję więc zmienić temat. Pamiętasz zapewne, jak mówiono kiedyś o Tonpressie, jako o firmie nad wyraz demokratycznej? Ten swoiście rozumiany „demokratyzm" przejawiał się w „chłamach", jakie ukazywały się systematycznie na rynku. Od pewnego czasu pod względem poziomu nagrań jest o niebo lepiej. Ale jednocześnie spora część wykonawców narzeka, że nie może się z Tobą dogadać. Wytłumacz może, czym kierujesz się przy ustalaniu repertuaru? Jedno jest pewne – Tonpress na pewno schlebia gustom młodym...

– Z naszego pobieżnego rozeznania wynika, że 80% kupujących płyty Tonpressu, to młodzież nastoletnia. To zrozumiałe więc, że dla tej grupy wiekowej – naszych najwdzięczniejszych klientów – adresujemy produkcję firmy. Tonpress nastawił się poza tym na single, co również determinuje rodzaj repertuaru. Zawsze wychodziłem z założenia, że przy doborze wykonawców nie należy stosować żadnego klucza „układowego". Możesz wierzyć lub nie, ale kieruję się wyłącznie jakością, a przede wszystkim oryginalnością propozycji muzycznych. Wiem, że wielu wykonawców ma do mnie żal, że nie wydaję ich, a preferuję innych. Powtórzę więc raz jeszcze – oryginalne pomysły i ciekawe brzmienia zawsze będę stawiał wyżej od „średniactwa". Stąd zespoły grające może i poprawnie, ale w rzeczywistości tworzące muzykę wtórną – w Tonpressie nie nagrywają.

– Zbliżamy się do końca naszej rozmowy. Powiedz jeszcze, co najbardziej wkurza cię w tej robocie?

– Bezsilność... Dostajemy dziesiątki listów z pytaniami, kiedy wydamy płytę takiego, czy innego wykonawcy albo dlaczego jakaś nasza płyta jest gdzieś nieosiągalna. Niestety, te wszystkie listy pozostają przeważnie bez odpowiedzi. No, bo i jaka może być sensowna odpowiedź. Przecież cały ten nasz fonograficzny rynek – to pełna popelina. Pod względem ilości wydanych pozycji zajmujemy w Europie chyba ostatnie miejsce. Nigdy nie zrozumiem, dlaczego fonografia traktowana jest przez naszych decydentów po macoszemu. Kolejki po modne ciuchy, czy po banany są niczym w porównaniu z tłumami, gromadzącymi się, kiedy w sprzedaży znajdzie się atrakcyjna płyta. Świadczy to o kolosalnym popycie na ten właśnie towar i nie wolno tego nie dostrzegać. Tymczasem od wielu lat nie zapadła żadna sensowna decyzja, prowadząca do poprawy sytuacji.

– A co sądzisz o ciągle powstających firmach polonijnych?

– Działalnością rynkową zaznaczyły się jak na razie dwie takie firmy: Polton i Savitor, ale ich możliwości produkcyjne są więcej niż skromne. Osobiście cieszę się z faktu, że ukazały się płyty: TSA, Lombardu, Republiki i Perfectu, bowiem w tej sytuacji my mogliśmy nagrać kilka innych, jak choćby: Krzak, Dwa Plus Jeden czy Lady Pank.

– Tak czy inaczej jest to i tak kropla w morzu potrzeb. Proponuję więc skończyć tę naszą rozmowę, a Tobie życzę dużo zdrowia, bo na pewno przyda ci się ono do chwili uruchomienia „legendarnego" Centrum Fonografii.

- Wzajemnie!

Notowania list przebojów nie interesują mnie. Zdarza się oczywiście, zwłaszcza kiedy nagrywam nowy album, że kupuję najpopularniejsze płyty, aby sprawdzić, co się dzieje i przekonać się, niestety, że nie dzieje się nic... Łatwo sobie wmówić, że jest się największą gwiazdą świata. Im sztuczniej jednak się tę sławę zdobędzie, tym niepewniej człowiek się czuje, tym bardziej potrzebuje ciągłego potwierdzania swej wielkości...

John Lennon

Listy przebojów zadomowiły się w końcu i u nas. Do zabawy dały się wciągnąć oba programy telewizyjne, Polskie Radio, redakcje młodzieżowych czasopism, ba, nawet kluby studenckie. Rzeczywistych badań rynku muzycznego nie prowadzi jednak nikt, nikt też nie ma zamiaru podjąć takiej próby. Po co? Możliwości naszej fonografii są w stosunku do potrzeb niewystarczające, rynek wchłonie więc całą produkcję, nawet półmilionowy nakład wydanej przez przypadek płyty zespołu Christie, brytyjskiej gwiazdki jednego sezonu. W tej sytuacji nikt nie musi się przecież troszczyć o przemyślaną politykę repertuarową, nawet handel nie boi się wpadki; pośrednicząca między Polskimi Nagraniami a nabywcą Składnica Księgarska przyjmuje płyty w komis na ryzyko producenta, chłonność rynku interesuje ją więc tyle co zeszłoroczny śnieg.

INTERES ZA 4 MILIARDY

Z końcem lat siedemdziesiątych roczne obroty światowego przemysłu fonograficznego ustaliły się na poziomie 4 miliardów dolarów. I mimo że od kilku lat obserwuje się na największych rynkach świata załamanie płytowej koniunktury, nadal jest to przemysłowy moloch. Sprzedaż płyt stymuluje zresztą rozwój innych dziedzin produkcji (przede wszystkim gramofony), angażuje także ogromny dział handlu, reklamy i promocji, cały przemysł rozrywkowy z działalnością koncertową na czele.

Specyfika artykułu, jakim jest płyta gramofonowa, dopuszcza do głosu drobnego producenta. Jednak nawet w 1977 roku, kiedy finansowany przez małe, niezależne wytwórnie punk-rock odnosił ogromne sukcesy, blisko 50% obrotów przemysłu płytowego w Wielkiej Brytanii skupiały w swych rękach 3 międzynarodowe koncerny: EMI, WEA i CBS. Ponad 50% obrotów z rynku amerykańskiego należało w tym samym czasie do WEA, CBS oraz zachodnioniemiecko-holenderskiej spółki PolyGram.

Ten gigantyczny przemysł nie może oczywiście funkcjonować na podstawie domysłów i wróżb. Każdy z wielkich koncernów asygnuje ogromne sumy na badanie rynku. Analizuje się nawet prognozy demograficzne – wiadomo przecież, że nastolatki słuchają innej muzyki niż ich rodzice. Duże znaczenie ma także ocena tendencji rozwojowych w produkcji dóbr komplementarnych – dla przykładu wprowadzenie na rynek małego magnetofonu, tzw. walkmana przyniosło w Stanach Zjednoczonych znaczny spadek sprzedaży płyt na rzecz kaset. Oczywiście za narzędzie badania rynku uważa się także listy przebojów, tzw. charts, czyli zestawienia najlepiej sprzedanych płyt – singli i albumów – w ciągu jednego tygodnia.

Podstawą działalności każdego sklepu jest jednak doskonała znajomość rynku, towar zamawia się bowiem na własne ryzyko. Regularne, korygowane z tygodnia na tydzień zamówienia handlu, decydują z kolei o wielkości produkcji płyt. Nie ulega więc wątpliwości, że listy przebojów odgrywają na świecie istotną rolę w płytowym interesie.

JAK POWSTAJĄ LISTY PRZEBOJÓW?

W Wielkiej Brytanii czy Stanach Zjednoczonych podaje się co tydzień wiele konkurencyjnych zestawień przebojów płytowych, co wiąże się z istnieniem całego szeregu czasopism muzycznych. Wszystkie listy powstają jednak w oparciu o informacje ze sprzedaży płyt, ich notowania są więc – a przynajmniej powinny być – podobne.

W Wielkiej Brytanii z największym zadęciem sporządza się listę, którą finansują: tygodnik „Music Week", rozgłośnia BBC oraz organizacja branżowa British Phonographic Industry (BPI). Do grudnia ub.r. listę przygotowywano w British Market Research Bureau (BMRB), czyli Brytyjskim Biurze Analiz Rynkowych. Wykorzystywano w tym celu dane z 375 spośród ok. 4000 sklepów z pełnym asortymentem płyt. W styczniu zadanie to powierzono biurom analiz Gallupa, które uzyskują dane z 350 sklepów, wyposażonych od niedawna w aparaturę komputerową. Z usług BMRB zrezygnowano z powodu powtarzających się zarzutów fałszowania wyników. Aby obraz rynku był pełniejszy do podsumowania włącza się skorygowane dane z wybranych sklepów specjalistycznych, preferujących jeden rodzaj muzyki, np. jazz, country and western, nowa fala itp. Po uzyskaniu wszystkich wyników listę przebojów sporządza się metodą komputerową. Sprawdzeniu notowań służy m.in. seria telefonów testujących do 50-ciu przypadkowych, nie uwzględnionych w próbie punktów sprzedaży. Informacje uzyskane w ten sposób winny potwierdzić popularność tych płyt, które pojawiają się na liście po raz pierwszy. W Wielkiej Brytanii prowadzenie na liście przebojów oznacza zazwyczaj sprzedaż ponad 200 tysięcy egzemplarzy płyty, ale już w dolne partie zestawienia może się dostać utwór, który znalazł 20 tysięcy nabywców.

Tę formułę sporządzania list przebojów przeniesiono w ogólnych zarysach ze Stanów Zjednoczonych, gdzie zostały one wymyślone w 1936 roku, zresztą dużo wcześniej sporządzano tam analogiczne zestawienia na podstawie sprzedaży nut, itp. W USA największym zaufaniem cieszą się listy sporządzane przez specjalną komórkę analiz rynkowych tygodnika „Billboard". Jest jednak różnica między listą brytyjską i amerykańską – w Stanach Zjednoczonych oprócz danych z handlu uwzględnia się bowiem także częstotliwość prezentowania danej płyty na antenie radiowej, zakładając, że radio spełnia rolę barometru upodobań. Anglicy stanowczo odrzucili tę formułę, kiedy podczas konferencji BPI w marcu 1978 roku rozgłośnia BBC zaproponowała jej wprowadzenie. Radio bowiem nie tyle sonduje upodobania, co raczej kształtuje je, lansuje przeboje, może narzucać własną opinię.



Gdyby przyjąć kryteria list przebojów, trudno uznać Boba Dylana za wielką gwiazdę muzyki rozrywkowej.

WIELKI PO

Najbardziej zainteresowany notowaniami list przebojów wydaje się na Zachodzie handel, który przejmuje lwią część dochodów ze sprzedaży płyt: różnica między ceną detaliczną a ceną hurtową może być bardzo duża. Warunkiem dochodów

Stąd już krok tylko do pokusy przekupstwa, co w rzeczywistości miało miejsce w końcu lat pięćdziesiątych: stwierdzono wówczas, że wielu prezenterów radiowych w USA bierze łapówki za lansowanie nagrań.

Prób fałszowania list przebojów nie udało się wyeliminować po dziś dzień. Wystarczy przecież wiedzieć, które sklepy przekazują dane do biura analiz, by dokonać „specjalnych" zakupów, fałszujących wyniki lub po prostu przekupić sprze-

dawców. A pokusa jest dość duża. Odnotowując bieżącą popularność lista przebojów narzuca publiczności gwiazdorską hierarchię, pomnaża więc sukces nagrania.

Prasa zachodnia informuje o fałszywych notowaniach list przebojów dość często, można zresztą przypuszczać, że nie-

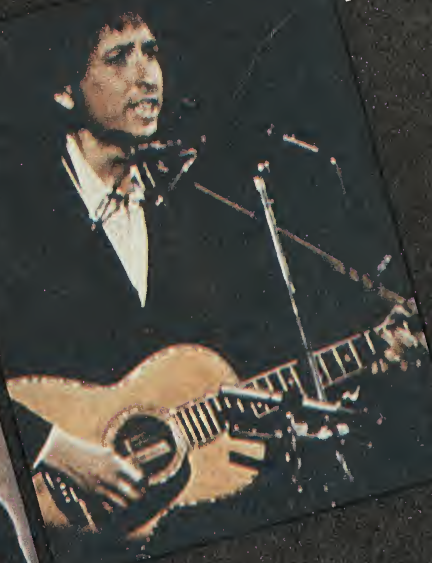
The Rolling Stones: rzadko się zdarza, aby kariera jednego wykonawcy na listach przebojów trwała dwadzieścia lat.



KER



Alice Cooper: każdy chwyt reklamowy jest dobry, aby wylansować jeszcze jeden przebój.



Bob Dylan

wiele z tego rodzaju oszustw udaje się wykryć. W lutym 1978 roku londyński „Sunday Times" zdemaskował 3 „fałszywe" przeboje – *The Crunch* zespołu Rah Band (wytwórnia Good Earth), *You Don't Have To Be A Star* duetu Marilyn McCoo i Billy Davis (Anchor) oraz *Reaching For The World* Harolda Melvina (ABC). Podobny zarzut wysuwał „Daily Mirror" w stosunku do płyty *Saved* Elkie Brooks (A&M). Wokalistka broniła się później, oświadczając na łamach tygodnika „Music Week", że była tych machinacji *nieświadoma i zupełnie ich nie potrzebuje*. W grudniu tego samego roku własne śledztwo w sprawie list przebojów przeprowadzili kontrolerzy BPI, do pięćdziesiątki dostały się bowiem dwa single: *Number One Dee Jay* zespołu Goody Goody (WEA) oraz *No Goodbyes* Curtisa Mayfielda (WEA), chociaż płyty te można było kupić wy-

WIELKI POKER

łącznie w Londynie. Przedstawiciel BMRB wyjaśniał później, że wielkość sprzedaży świadomie zawyżono ustalając dane szacunkowe według założenia, że sklepy londyńskie stanowią 30% rynku krajowego. Czy na pewno jednak popularność obu piosenek byłaby poza Londynem taka sama?

Te i podobne relacje publikowane przez prasę brytyjską podważają zaufanie do list przebojów. Walka o ich rzetelność jest dość rozpaczliwa i zaowocowała np. uchwaleniem ustawy przeciwko płytowym łapówkarzom, a także rezygnacją z usług BMRB – o czym wyżej – na rzecz Gallupa, który jak na razie nie bardzo może sobie z zadaniem poradzić: w wyniku niedopatrzeń dwukrotnie odnotowano na jednej z list płytę *Out On The Floor* Dobie Graya (Inferno)!

Aby listy przebojów naprawdę spełniały rolę sondażu rynku płytowego, wystarczyłoby je utajnić, uczynić z nich poufną informację handlową dla sprzedawcy w sklepie i producenta. Okazuje się jednak, że nikt tego nie chce. Czy wyłącznie w trosce o hobbystów, którzy kolekcjonują listy jak znaczki pocztowe lub wyniki meczów piłkarskich?

FETYSZ BIZNESU

Lista przebojów, w założeniu narzędzie analizy rynku, stała się dość szybko fetyszem biznesu. Ułatwia traktowanie czarnego, winylowego krążka tak, jakby była to np. modna sukienka lub beletrystyczna broszura. Polityka podporządkowania rynku płytowego cotygodniowym notowaniom list przebojów opiera się na przeniesieniu w świat muzyki zasad psychologii, mody, a równocześnie fascynacji sportowymi pojedynkami, rekordami i wyścigami. Zabawa w listy przebojów wprowadza na rynek płytowy atmosferę pogoni za nowością, a zarazem cotygodniowej niepewności w oczekiwaniu na demokratyczny wybór sprawiedliwego gremium.

Trudno jednak nie zauważyć, że kult listy przebojów opiera się na przesłance fałszywej: dobry utwór musi podobać się każdemu. W praktyce mechanizm ten wyrzuca na margines twórczość muzyczną, która nie może liczyć na łatwy poklask tłumów, na piedestał wynosi zaś kompromis, bardzo często honoruje gust przeciętny, co nie znaczy oczywiście, że na listy dostają się wyłącznie utwory złe. Propozycja oryginalna ginie jednak zazwyczaj wśród setek mizernych naśladownictw. Łatwiej uruchomić taśmową produkcję przebojów według szablonu z pierwszego miejsca niż zaproponować bogaty wachlarz zróżnicowanych propozycji muzycznych.

Pokerowa atmosfera wokół list przebojów w takich krajach, jak Wielka Brytania czy Stany Zjednoczone udziela się oczywiście muzykom. Nawet twórca równie bezkompromisowy jak John Martyn zaprosił do nagrania płyty Phila Collinsa, a więc gwiazdę, licząc po cichu na sukces swej kameralnej, dość trudnej w odbiorze, mocno osadzonej na jazzowym gruncie muzyki u tłumów. Wyolbrzymiając znaczenie sukcesów handlowych lista przebojów odgrywa decydującą rolę w ustawicznym sprowadzaniu rocka do poziomu komercyjnej konfekcji, wbrew wszelkim apologetom tej muzyki jako formy sztuki. Trzeba się też w końcu zgodzić z Simonem Frithem, który pisał: *Rock bywa kontrkulturową manifestacją muzyczną sporadycznie i na krótko,* dostrzegając, że w ostatecznym rozrachunku zawsze zwycięża pieniądz.

Oczywiście, rynek rockowy zmienia się.

Od roku 1967, kiedy ukazała się płyta Beatlesów *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band,* wzrosło znaczenie płyty długogrającej, stwarzającej szansę głębszej wypowiedzi muzycznej, zmalała zaś rola przebojów singlowych. Albumy takich zespołów, jak The Beatles, The Rolling Stones, a później Led Zeppelin czy Pink Floyd utrzymywały się w sprzedaży ciągłej, co było fenomenem nieznanym w świecie muzyki rozrywkowej, ekscytującym się przecież nowością. Nagrania starsze mogły wrócić do łask słuchaczy tylko i wyłącznie na fali nostalgii, umiejętnie podsycanej mody retro. Dziś prawa sprzed roku 1967 zdają się odzyskiwać swą magiczną moc. W 1978 w Wielkiej Brytanii sprzedaż płyt singlowych po raz pierwszy od lat dziesięciu przewyższyła sprzedaż albumów. Skomercjalizowany przemysł płytowy nie poddaje się, mając w końcu zapewnione poparcie najmłodszych słuchaczy.

Na orbitę produkcji komercyjnej próbuje się dziś wciągać nawet eksperymentalne skrzydło nowej fali, promowane przez małe wytwórnie niezależne, a służą temu specjalne listy przebojów awangardy rockowej, sugerujące wartościowanie nawet tych wykonawców według ilości sprzedanych płyt. W końcu najwięksi zwolennicy bezkompromisowego rocka dali sobie narzucić kryteria „specjalnych notowań list przebojów", studiując ich wyniki z wypiekami na twarzy, można więc przypuszczać, że ruch ten jest dziś w dużym niebezpieczeństwie...

Jaki sens mają listy przebojów u nas? Warto widzieć w nich przede wszystkim metodę na ożywienie programu radiowego, pyszną zabawę ze słuchaczami, w dalszej zaś kolejności informację o muzycznych upodobaniach młodzieży, odbicie sytuacji na rockowej scenie. Bez przesady jednak.

WIESŁAW WEISS



JAZZ POST

Nauczono mnie kiedyś, jak dzielić i mnożyć nuty, jak rozkładać muzykę na części, jak opisywać ją słowami. Nie nauczono najważniejszego: szacunku dla umykającego czasu. Mądre książki, tłumaczące muzykę, dające gotowe recepty na tak lub nie, miały stanowić narzędzie pracy na długie lata. Jakże żałośnie i śmiesznie brzmią te autorytatywne sądy dziś, gdy w muzyce wszystko poprzewracało się do góry nogami, gdy świat wartości, tych autentycznych, przeżywanych, odczuwanych drwi sobie z uczonych ksiąg, z wielkich nazwisk, poważnych instytucji i jeszcze poważniejszych partytur. Wchodzimy w czasy, gdy w sztuce tak naprawdę zaczną się liczyć fakty: pełna lub pusta sala, sprzedane lub nie sprzedane płyty. Wchodzimy w czasy, gdy popularność decydować będzie o wartości muzyki, nie zaś prywatny gust pana X, nawet jeśli byłby to gust wsparty historią muzyki. Temat ważny, doganiający czasy, w których przyszło nam żyć. Dla krytyka jazzowego punktem wyjścia niech będzie epoka muzyki jazz-rockowej, tak niedawna, tak żywa, tak zdawałoby się aktualna, a jednak przechodząca zwolna do historii, jako że czas płynie niezależnie od naszej woli.

Rozpoczęło się to wszystko, jak wiadomo, od davisowskiej płyty Bitches Brew. Wtedy szok, zaskoczenie, z naszej perspektywy krok konsekwentny, j e d y n y, jaki mógł nastąpić. Gdy spojrzeć na historię jazzu, okaże się, że momenty przełomowe są to te sytuacje, gdy dochodzi do przesytu lub progu jakościowego. Przełom swing-bop wyniknął z przesytu konwencją swingową, przełom free-jazzrock z bariery jakościowej free. To tytułem przykładu i przypomnienia.

Lata siedemdziesiąte potwierdziły, że dla rozwoju jazzu również niezbędny jest element komercji, jest on warunkiem istnienia jazzu nie tylko w sensie egzystencji muzyków, co oczywiste, ale także jako odrębnego gatunku muzyki. Jazz bowiem, wbrew temu, o czym marzymy niekiedy w skrytości ducha, co schlebia naszym elitarnym podniebieniom, m u s i posiadać masową widownię, m u s i rozwijać się w atmosferze zmieniających się mód, masowych niepokojów i emocji, m u s i trafiać w puls młodego współczesnego pokolenia, któremu – powiedzmy to banalnie – rytm potrzebny jest do życia jak krew i powietrze. Krytykowaliśmy w latach siedemdziesiątych Hancocka, Coreę, Weather Report, nawet Davisa, za proste akordy, za „banał", za schlebianie tanim gustom, ale przecież tej klasy muzycy musieli wiedzieć, co robią. Jeśli Chick Corea upraszcza swój język harmoniczny, to nie tylko dlatego, by sprzedać więcej płyt. Twierdzę dziś, trochę wbrew własnym słowom opublikowanym kilka lat temu na tych łamach, że taka postawa jest elementem uczciwości wobec słuchacza. *Mogę wam stworzyć tak trudną muzykę, że jej nie zrozumiecie, ale moim obowiązkiem jest nawiązać z wami kontakt* – to skrót myślenia Corei na ten temat.

Proszę zwrócić uwagę, że problem dotyczy nie tylko współczesnego jazzu i nie tylko muzyki współczesnej. Przestajemy bowiem powoli rozumieć się poprzez sztukę. Język sztuki stwarza nową alienację współczesnego człowieka, wprawia go w kompleksy, z których ucieka do namiastek i pozorów. Jest to nowa sytuacja, której początki zwiastował przełom stulecia. W czasach Haydna bowiem nie mogło się zdarzyć, by mecenas otrzymał za swoje pieniądze dzieło zbyt trudne, operujące niezrozumiałym językiem. W takim wypadku ówczesny boss wyrzuciłby po prostu szanownego maestro za drzwi!

Muzyka przez bardzo długi okres istniała na zasadach sztuki użytkowej, jak byśmy to dzisiaj powiedzieli. Wyścigi nowatorów miały sens wówczas, gdy uczestniczył w nich również odbiorca, a więc ten, który płacił. Rzecz ciekawa, że właśnie tego typu zależności finansowo-twórcze zaowocowały dziełami nie kwestionowanymi do dziś. Mówi się niekiedy (mówi to psychologia, nie muzykologia), że obalenie systemu dur-moll zapoczątkowało powolne odchodzenie od wrodzonych percepcyjnych możliwości człowieka, możliwości r o -



HERBIE HANCOCK

ROCKOWE SCRIPTUM

zumienia języka muzycznego. Stara to sprawa, powracająca ostatnio coraz częściej i jakby aktualizująca się na tle niebywałej popularności muzyki w dalszym ciągu opartej na kilku podstawowych akordach wynalezionych u schyłku Renesansu. Bardzo wąska grupa odbiorców współczesnej awangardy muzycznej stanowi tu wyjątek potwierdzający regułę, choć rzecz jasna grubo za wcześnie na ostateczne sądy. Doszło jednakże do sytuacji paradoksalnej. We współczesnym świecie mecenat państwowy (nie tylko przecież u nas i nie tylko w naszym systemie) uruchamia produkcję dzieł niechcianych i niezrozumiałych dla przygniatającej większości. Istnieje pogląd, iż dzieła te sprawdzą się po latach. Ale dzisiejszy odbiorca twierdzi coraz częściej i coraz bardziej natarczywie, że ma tylko jedno życie i nie nam osądzać, czy jest to postawa moralnie właściwa czy nie! Wyjątkowość jazzu w tej dziwacznej sytuacji polega na tym, że chyba jako jedyny gatunek w muzyce jest w stanie zapełnić przepaść pomiędzy owym zamkniętym awangardowym Laboratorium a masowym odbiorcą. Ale nie na zasadzie „pomostu", jak tłumaczono w dobrych latach sześćdziesiątych. Jazz proponuje inną postawę wobec życia, może stać się alternatywą.

Z tym wszystkim wiąże się kwestia nowatorstwa i profesjonalizmu. Jazz, jak wspomniałem, porusza się to w stronę eksperymentu, „awangardy", to znów w stronę masowego odbiorcy. Lata sześćdziesiąte i epoka free-jazzu stanowiły dla jazzu spełnienie postulatu nowatorstwa niemalże do końca. Jazz stanął wówczas pod swą „ścianą płaczu" i bodaj po raz pierwszy zdał sobie sprawę ze swego podstawowego dylematu, niemożności pogodzenia dwu światów muzyki, między którymi przyszło mu żyć i rozwijać się. Muzycy sięgnęli wówczas po swą najdroższą i najmocniejszą broń, po rytmiczne serce jazzu, które wzbiło się na szczyty doskonałości w końcu lat sześćdziesiątych za przyczyną kilku muzyków pracujących z Davisem, przede wszystkim zaś perkusisty Tony Williamsa. Uporczywie powtarzany beat 4/4 rockjazzowej sekcji Nowego Davisa jakże był ubogi w stosunku do tego, co działo się tuż wcześniej, ale stworzenie prostej, prymitywnej nawet w pewnym sensie (tak!) bazy pozwoliło muzykom kontynuować free-jazzową zasadę integracji zespołu. Ale to był szczyt, to był Davis. Szeroka produkcja jazz-rockowa poszła na ukłon w stronę masowego odbiorcy, czego nie ukrywali ani Hancock, ani Corea, ani Zavinul, ani Urbaniak. I cóż się stało? Oto okazało się, że z biegiem lat można wyzwolić się spod presji nowatorstwa za wszelką cenę, profesjonalizmu, akademizmu (jak by powiedział Mateusz Święcicki) jako synonimu wartości współczesnego jazzu. To uwolnienie nie jest wynalazkiem jazzu, tego podświadomie domagała się publiczność rockowa i może właśnie dla tej jednej jedynej, ale piekielnie ważnej cechy rockowego świata jazz podpisał swój rockowy cyrograf. Wartością stało się więc nie to, co można określić poprzez porównanie ze wzorem uznanym za wybitny, lecz autokreacja, pokazanie własnej osobowości. Nastąpił więc powrót do tych wartości, z których jazz się narodził, ale powtórne (a może tak naprawdę pierwsze?) uświadomienie sobie własnego ja było kwestią niezwykle ważną.

Próby nowego spojrzenia na twórczość muzyków jazzowych lat siedemdziesiątych wywołały sporo zamieszania w świecie krytyki. Pojawiły się skrajnie różne oceny płyt czy koncertów, nawet w bardzo poważnych pismach. Różne oceny – powie ktoś – to przecież nic nowego! Tak, ale poprzednio różnice wynikały z takiego a nie innego przygotowania oceniających, natomiast sam oceniany przedmiot (muzyka) rządził się ścisłymi regułami, nawet jeśli był to Ornette Coleman, John Coltrane czy Cecil Taylor. Tymczasem teraz reguły zmieniają się w swoje zaprzeczenie, są płynne i niesforne, jak emocja podniesionej widowni jazzowej.

Złożoność epoki jazzrockowej polegała (lub – jak kto woli – polega) również na tym, że jazz stał się bardziej tolerancyjny. Dopuścił do głosu twórczość czerpiącą z najrozmaitszych źródeł, a więc folklor – autentyczny i przetworzony, muzykę rockową niekiedy w czystej postaci, czarną muzykę rozrywkową nie zaliczaną dotychczas do jazzu, a także, co szczególnie ważne, wszelkie próby z nowym, elektronicznym brzmieniem.

A więc chaos w próbach formułowania kryteriów wartości współczesnego jazzu pogłębia się. Wielu „klasycznych" profesjonalistów zniechęca się tym stanem rzeczy, na ich miejsce wchodzą amatorzy, dający gotowe, autentyczne, lecz powierzchowne recepty na to co jest dobre, co złe. Widać to nawet w słynnych recenzjach płytowych Down Beatu, które niekiedy przypominają bardziej osobiste rozgrywki i projekcję kompleksów niż ocenę muzyki. Ale jak być rzetelnym w sytuacji, gdy brak punktów odniesienia, gdy dobre jest to co się podoba i odwrotnie, czyżby zmierzch krytyki jazzowej? Problem dotyczy również naszego środowiska. Pierwszy przykład to Zbigniew Namysłowski i muzyka Air Condition. Proste melodyjki, naiwne chwyty, lekko, łatwo i przyjemnie – mówią jedni. Ale przecież doskonały warsztat, świetne wykonanie, nowoczesne brzmienie – mówią inni! Przykład drugi – niezwykle ważny, niezwykle aktualny dla naszego środowiska – polemika na temat grupy Art Ensemble Of Chicago na łamach Jazz Forum. Trzy głosy: Andrzej Trzaskowski, Paweł Wróblewski, Mateusz Święcicki (Święcicki nie brał udziału w polemice, ale recenzował koncert warszawski). Postawa Trzaskowskiego wychodzi od doświadczeń, kryteriów i terminologii związanych z Nową Muzyką. Autorytet, dorobek, wiedza, pisarstwo Andrzeja Trzaskowskiego nie wymagają komentarzy. Postawa Pawła Wróblewskiego typowa dla fana-amatora, emocjonalnie zaangażowanego w ocenianą muzykę. Wreszcie Mateusz Święcicki, odrzucający kryteria „profesjonalne", szuka wartości autonomicznych, szuka przeżycia, kreacji, prawdy. Po odpowiedzi Trzaskowskiego słyszało się tu i ówdzie: „Ale mu dołożył!" I co? I nic! Bo Paweł Wróblewski (i nie tylko on) dalej, jak podejrzewam, zafascynowany jest muzyką Art Ensemble, mimo iż otrzymał niemal matematyczny dowód na to, że twórczość ta jest bezwartościowa. Wyniki ostatniej ankiety Jazz Forum (wydarzenie roku 1982 – koncert Art Ensemble Of Chicago) świadczą również o tym, że kryteria profesjonalne, szukające za wszelką cenę nowatorstwa w muzyce, stają się powoli anachronizmem wziętym z innego świata, ulegają przeterminowaniu, jak lekarstwo, z którego pozostała jedynie etykieta. Czarne staje się powoli białym, białe czarnym.

Rozszerzają się więc granice naszego myślenia o jazzie. Interesujące, że w latach siedemdziesiątych świat krytyki omijał, jak tylko mógł, problem definicji jazzu, a wszelkie nieliczne próby kończyły się fiaskiem. Na definicje sformułowane znacznie wcześniej patrzy się dziś z rezerwą, jak na relikt pewnego sposobu myślenia, jak na dowód porażki. Ale temat nie ucichł, drażni jak nie rozwiązana dominanta. Czym jest jazz, tym czym był kiedyś, tym czym jest teraz, czy tym czym będzie jutro? Niepokój wynika ze zmiany naszego stosunku do życia, z lekceważenia historii, autorytetów, instytucji. Ważne jest to, co niesie dziś i jutro, szybciej i dynamiczniej, dalej i prędzej, inaczej, coraz to inaczej i jeszcze, jeszcze inaczej. „Jak" zaczyna dominować nad „co" tak dalece, że owo „co" wynika z „jak". Jazzem może być piosenka, współczesne wykonanie Mozarta, przyśpiewka ludowa, marsz wojskowy, katarynka uliczna, folklor Nepalu... Nie co myślisz, co śpiewasz, co grasz, co jesz, co pijesz, co przeżywasz, lecz jak myślisz, śpiewasz, grasz, jesz, pijesz, przeżywasz, to jest jazz! Trzymanie się reguł staje się zabawą, flirtem, przygodą, która nabiera sensu wtedy, gdy owe reguły nagle, niespodziewanie można odrzucić. I taka postawa nie ma nic wspólnego z tradycyjnie rozumianą awangardą, nowatorstwem czy Bóg wie czym jeszcze! Współczesne nowatorstwo (twórczość?) polega na celowym, paradoksalnym, surrealistycznym cofaniu się wstecz, na ponownym wchodzeniu na pradrzewo, z którego ogląda się świat mając na szyi uwieszonego walkmana. Ci, którzy patrzą ze zgrozą na to drzewo, zostaną z tyłu. Ale pozostaną z tyłu również ci, którzy nie dorobią się „walkmana"!

Komiksowe fantazje, jakże nie przystające do naszego historycznego, ustalonego, zinstytucjonalizowanego świata... Czyżby?

Jazz wybiera sobie dzisiaj różne drogi, których jest pod dostatkiem. Próbuje przymierzyć się do różnych sytuacji, przegląda się w swej zwariowanej epoce. Jazz wchodzi do gabinetu luster i wygląda to bardzo dostojnie, to znów śmiesznie, to rośnie mu obleśny mieszczański brzuch, to znów robi za inteligentnego ascetę, tu ma kompleksy, tam klepie innych po ramieniu. I może nie to jest ważne, jak wygląda, tylko że może sobie na to wszystko pozwolić, że ma na to odwagę, że jest to jego sposób bycia.

TOMASZ SZACHOWSKI



CHIC COREA

UWAGA !

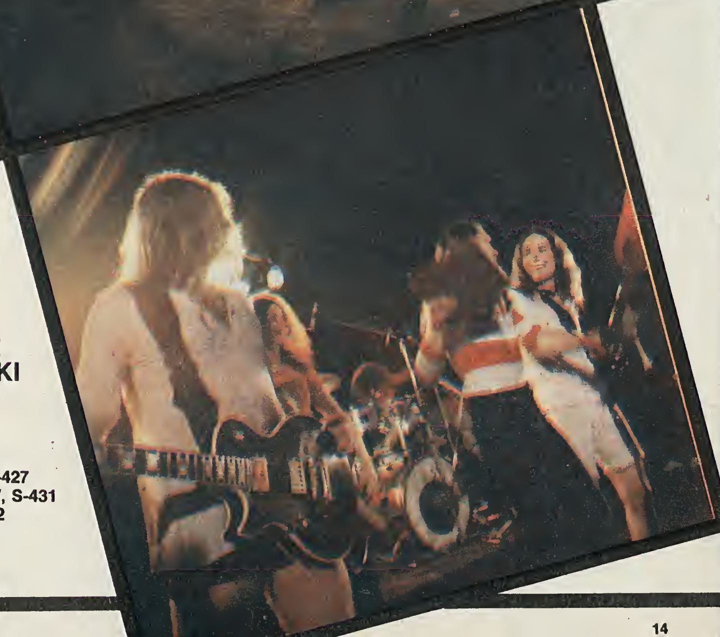


HEAVY METAL ROCK









Tekst: WITOLD PAWŁOWSKI
Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ
i MIROSŁAW MAKOWSKI

DYSKOGRAFIA ZESPOŁU TSA:

Single: ***Mass media/Wpadka,*** **Tonpress-KAW, S-427**
Zwierzenia kontestatora/51, **Tonpress-KAW, S-431**
Nocny sabat/Na co cię stać, **Polton, PS-002**

Duże płyty: ***Live,*** **Tonpress-KAW, SX-T 11**
TSA, **Polton, PLP–002**

ODWROTNA STRONA METALU

– Zaczyna się tak opada kurz i z kurzu wyłania się ciężarowy mercedes ze sprzętem, niebieski i wielki, a za nim orbisowski autokar. – *Przyjechali* – krzyczą dzieciaki w dżinsach z pourywanymi nogawkami i we flanelowych koszulach do kolan.

Jest koło południa, może druga, lepki skwar, brakuje powietrza. Oczy się kleją, rwie głowa. Jesteśmy na miejscu, kolejny przystanek na trasie i nowe pytanie, które odżywa codziennie, pięćset któryś raz, w kółko od trzech lat: gdzie dzisiaj wyrzuci nas autokar.

W Toruniu – na przykład – pod namiotem cyrkowym. Baraki na kółkach, syf, pod nogami plączą się kury, pranie rozwieszone na sznurach.

– *Przyjechali* – wrzeszczą dzieciaki, ile mogą mieć lat? Trzynaście, piętnaście. Mają dziwny blask w oczach, uduchowienie, nirwanę – kiedy gapią się tak, przylepieni do krat. I chyba głównie dla tej nirwany warto jeździć – już trzeci rok – i brnąć w hotelową paranoję, w budzenie z ciężką głową i uciążliwe przypominanie sobie: gdzie jesteśmy, jaki to dzień tygodnia i o której koncert. W paranoję biznesu muzycznego, najbardziej wariackiego z możliwych.

W namiocie estrada sklecona z desek, dziurawa, chybotliwa, kilka rzędów siedzeń przykrytych papierami, a naokoło soczysta trawa, która nie przetrzyma tego wieczoru, zostanie wbita w klepisko. Śmierdzi farbą, falują papiery ledwie przylepione do ławek – czuje się pospieszną akcję, aby otoczenie przystosować do koncertu i spełnić choć parę warunków z tych spisanych w wielostronicowej umowie, gdzie podaje się wymiary sceny i dziesiątki innych z reguły nie przestrzeganych wymogów i formułek.

Kiedy opada kurz i opada zdziwienie, że znów dzisiaj wylądowaliśmy w nowym, przedziwnym miejscu, zaczyna się program obowiązkowy, techniczny. Opanowany jest do perfekcji, bo ćwiczony codziennie, oszczędny w ruchach, bez zbędnego gestu – dodatkowej strużki potu. Trzydzieści parę skrzynek ląduje na estradzie i w kwadrans, w dwadzieścia minut, powstaje z tego cała konstrukcja. Dwie kolumny głośników aż pod sufit, skrzynki odsłuchów i reszta tych przedziwnych marshalli i peaveyów, pudeł i konsolet, połączonych kilometrami kabli.

Tak zaczyna się misterium.

Nie ma czym oddychać, reszta powietrza, która była w namiocie dawno się skończyła. Wszyscy mokrzy, wypluci, jak ryby wyrzucone na piasek.

Wtedy rusza fala dźwięku – na próbę, ale na całego, bez taryfy ulgowej. Świdruje uszy aż do bólu, przeszywa przestrzeń – odczuwana fizycznie i prawie namacalnie. Najpierw perkusja – głuchy łomot stopy. Później bas, na koniec obie gitary. Komplet dźwięków. Później wokalista.

– *Hej* – krzyczy na próbę Marek, zwany Karuzo. To „hej" Karuza ma wylecieć z głośników świdrującym falsetem, obudzić siebie i wszystkich zaspanych, obwieścić początek. Dlatego musi mieć swoją moc i barwę, postać tysiąca kłujących szpileczek.

Od tej pory zaczyna być odliczany czas, jak przed startem rakiety. I niby nic nadzwyczajnego się nie dzieje i za kulisami programowy luz i żarciki, ale też czuje się, jak rośnie napięcie. To jest tych parę chwil na naładowanie się, na przetarcie oczu, kupienie konwencji. Parę chwil przed skokiem w siedemdziesiąt minut łomotu.

* * *

Nati to jest skrót od Natalii. Nati zgubiła się swoim w Łodzi. Pojechali całą grupą, w dwanaście osób, tak po prostu zwiedzać Polskę centralną. Nati jest w drugiej klasie liceum dla pielęgniarek. Jest też dobrą uczennicą, bo lubi robić to, czego tam uczą. Teraz, w maju, pytają tylko złych, a ona ma już promocję w kieszeni. Dlatego pojechała na wycieczkę do Łodzi.

Chłopakiem Nati jest Smutek. Pochodzi to od tego, że on myśli. A kiedy myśli – i na skutek myślenia – jest smutny, bo dochodzi wyłącznie do smutnych wniosków. Zajmuje się malarstwem, to znaczy chodzi do wieczorówki, a rano maluje. Ma tysiąc pomysłów na minutę.

Nati, ogólnie, zajmuje się sensem życia. – Jaki sens ma to nasze życie – pyta głośno i nikt jej nie słucha, wszyscy drzemią w fotelach. – Dlaczego ludzie nie kierują się prawdą? – ciągnie dalej i to pytanie zawisa w próżni.

Nati przegapiła jakiś koncert i teraz, kiedy zobaczyła autokar na postoju, podbiegła i poprosiła: weźcie mnie ze sobą. Teraz jedzie i żałuje, że tu nie ma Aśki, która się nie zgubiła w Łodzi. Aśka formalnie kocha TSA i krzyczy, kiedy słucha ich płyt. Siada na podłodze i krzyczy.

Oni wszyscy, Nati, Aśka i Smutek, są tępieni na każdym kroku i nikt ich nie lubi. Dlatego czas spędzają w ten sposób, że idą w Szczecinku na bunkry. Jest to tym bardziej atrakcyjne, kiedy odkrywa się nowe przejścia i korytarze.

– Jacy jesteśmy? – myśli głośno Nati. – Jesteśmy zwariowani i lekkomyślni – mówi – i nigdy nie zastanawiamy się, co będzie jutro. Kiedy im odbije szajba, mówi, idą środkiem i drą się. Wtedy w Szczecinku otwierają się okna, a oni w dodatku mają długie włosy. Nati już ich nie ma, bo ją jacyś dwaj zawlekli w bramę i podcięli je scyzorykiem.

Teraz, kiedy powieje wiatr, ona po staremu nadstawia włosy, żeby spadły na twarz i wtedy czuje swoją ostrzyżoną pałę i, mówi, zbiera jej się na płacz.

– *Nawet tych włosów nie chcą ci zostawić. Tylko tyle. Co im to przeszkadza?* – mówi.

W szkole nikt z nimi nie koleguje, każdy ma swoją paczkę, a oni są inni. I dlatego, kiedy Karuzo śpiewa: hej, nie jesteś sam, człowieku, nie tylko ty masz kłopoty, Aśka dostaje szału i krzyczy. Bo to jest właśnie z radości i z poczucia wspólnoty. Kiedy śpiewa: stój, dokąd idziesz, to jakby Nati, która jest pacyfistką, to pytanie wyjmował z ust. Opamiętajmy się, dokąd się toczy ten świat.

Tu, przy płocie, Nati czuje się jak u siebie w domu, bo naokoło tacy jak ona. Stoją, stłoczeni w kupkach, jakby cały czas musieli trzymać się za ręce. Kiedy widzą siebie z daleka, biegną i rzucają sobie w ramiona, robią małą rundkę tańca i drą się na całego, co w tych lodowatych i oschłych czasach wygląda na pomysł z innej epoki.

Mają swoją dramaturgię kulisy przed koncertem, ma swoją klepisko przed wejściem.

Tu wszystko polega na tym, żeby przylepić się płotu i – kiedy już zaczną wpuszczać – pokonać jak najszybciej drogę pod estradę. Zaprzeć się rękami o deski sceny i odetchnąć z ulgą, że jeszcze raz się udało.

* * *

Już. Na scenę. Te korytarzyki są ciasne i potwornie brzydkie. Tylko parę kroków. Z salki z potłuczonymi kafelkami i urwanym kranem, kiedy już Jarosław rzuca zza konsolety, że jest prośba, ażeby nie wchodzić na scenę, bo tam stoi parę milionów w sprzęcie, a nagrywa-

18


POLSKIE
STOWARZYRZYSZENIE
JAZZOWE
30-960 Kraków
ul. Solskiego 15
TSA
®


HEAVY METAL ROCK
HEAVY MET


TSA
®
HEAVY METAL ROCK













Zdjęcia: KIEŁBOWICZ, MAKOWSKI

ODWROTNA STRONA METALU

UWAGA!

TSA HEAVY METAL ROCK

ze str. 15

nie i robienie zdjęć podczas koncertu jest zabronione. Obok połamanych krzeseł i dziwnych miejscowych facetów, przeważnie pijanych. To trwa jeszcze parę sekund. Światła. Są. Wycie z sali. Jeden krok w inny świat.

Scena ma magiczną moc szkła powiększającego. Nie wiadomo, czym spowodowaną. Światłem? Nadmiarem marnotrawionej energii?

Oni na scenie rosną.

Jeden ruch ręką – kabel zakończony dżekiem trafia do gniazdka w gitarze. – *Odjazd* – krzyczy Karuzo i tysiące kłujących szpileczek leci w powietrze. O to chodzi. Rusza fala dźwięku.

Od tej pory zaczynają obowiązywać inne prawa, po części dlatego, że przestaje działać normalna metoda komunikacji: usta – ucho.

Młot w uszach na różnych działa różnie. Jednych wprawia w trans, u innych wyzwala agresję. Podkręca obroty.

Pod sceną zbiorowa hipnoza. Ręce w górze i rytmiczne, miarowe ubijanie trawy. Milimetr za milimetrem – coraz bliżej desek. Mokre włosy, otumanione oczy, usta powtarzają za Karuzem słowa, które nie istnieją, bo giną gdzieś w huku. Słowa z płyt, z uczenia na pamięć.

Nad nimi obłoczek potu.

Każda sala na trasie ma swoich hipnotycznych skoczków. Nie ma już Polski B.

Później jest kilka metrów wolnej przestrzeni i zaczyna się galeria.

Jest to podział zasadniczy. Podział generacyjny, ale nie tylko. Podział na obojętnych i nawiedzonych.

– *Hej* – krzyczy Karuzo. I las wyciągniętych rąk idzie do góry. – *Jak wam się tu żyje? – Kiepsko* – odkrzykują ci spod estrady, a galeria milczy i nie wie o co chodzi.

Aby zostać skoczkiem, trzeba być przed maturą. Trzeba mieć w ogóle dużo rzeczy przed sobą i kupę znaków zapytania. Oraz kłopoty z przystosowaniem z powodu skrajnej wrażliwości. Ona może być albo nadmiernie rozwinięta, bądź przytłamszona, z obciętym pasmem. I jedno, i drugie przeszkadza w życiu, które u nas nad wyraz ceni normę.

Nadwrażliwiec ładuje swoje problemy do środka i jak przepali własne bezpieczniki, może trafić do czubków albo zacząć ćpać. Przytłumiona wrażliwość – na odwrót – owocuje agresją, świerzbieniem rąk, żeby komuś przylać.

Aby trafić na galerię, trzeba mieć wszystko w porządku. I można nawet mieć tyle samo lat, ile mają ci na dole.

A można też wsiąknąć już w świat małego fiata i z resentymetu do starych prywatek, wystukiwać ten rytm na kolanie.

Ale czy to jest to?

Nie. Bo kiedy Karuzo krzyczy: stój, a teraz myśl, to pokazuje ręką na skoczków spod estrady. Przecież tamci na galerii już przestali – albo nie zaczęli – myśleć. Oni wiedzą swoje. Kiedy Andrzej, zwany Miśkiem, kończy solówkę i gitara gada mu pod palcami, płacze, zawodzi i kiedy Misiek przysiada wreszcie na piętach i włosy spadają mu na oczy, wiesz, że robi to dla ciebie, tego na dole. Dlatego wyciągasz rękę i chcesz dotknąć tych włosów, tej gitary. A później robi się strasznie cicho – przez kontrast, jako chwila oddechu po łomocie – i Karuzo idąc cmentarną aleją wspomina ciebie, przyjaciela, który odszedłeś, bo byłeś za słaby, to bez puszczania oka wiadomo, o kogo chodzi, o twoich kumpli, których już z tobą tu nie ma. A dalej są trzy zapałki i sam zapalasz ogieniek, chociaż wiesz, że za to pewnie dostaniesz w ryj od bramkarza i ten kawałek o trzech zapałkach, napisany bardzo dawno temu, jest dla ciebie najwspanialszą poezją o twoich nadwrażliwych przyjaźniach, wyłachanych, brudnych wędrówkach bez celu.

(A może jest inaczej: może jesteś tylko głupim, egzaltowanym małolatkiem w trudnym okresie dojrzewania i nie dociera do ciebie nic prócz łomotu?)

* * *

Misiek wspomina ten dzień, kiedy po raz pierwszy galeria ruszyła pod scenę. Pop-session w Sopocie, rok osiemdziesiąty pierwszy. Lał deszcz, grały jakieś kapele. Ludzie siedzieli w ławkach i przytupywali do taktu. Normalnie, jak w takich sytuacjach. I później weszło TSA, świeżo po Jarocinie. – *Odjazd* – zapiszczał Karuzo i amfiteatr dostał amoku i zwariowali ludzie, którzy siedzieli na drzewach, a kibice za płotem zniwelowali ogrodzenie. I cały plac ruszył w somnambuliczny taniec.

– *Mam jeszcze w uszach ten huk łamanych ławek* – mówi Stefan, który nie ma przezwiska.

Po prostu do tej pory nie było takich facetów jak my, tłumaczy Misiek, takiej muzyki, takich strojów i zachowania na scenie. Janusz zwany Johanem jest zdania, że historia doceni ten dzień, kiedy nabierzemy już dystansu do przeszłości, dzień przełomu w polskim rocku.

Znali się z widzenia, Opole w końcu nie jest takie duże. Misiek miał swój zespół, ćwiczyli w piwnicy pod MDK-iem, i Stefan, kiedy tamtędy przechodził, słyszał jak chłopcy rżną bluesa. Później kapela się rozpadła. Wtedy w Opolu grało się jazz, tylko jazz, więc Misiek – bluesman został banitą.

Stefan i Johan grali jazz, tak jak przystało.

Później spotkali się w studium k.o. i wszystko zapowiadało się, że wsiąkną w normalkę. Johan miał już załatwione granie w knajpie do kotleta, ale kierownik zaczął go kiwać, więc Johan nabluzgał kierownikowi i ten zerwał umowę.

Właściwie tak zaczęło się TSA.

Jakieś warsztaty i decyzja, że będą grali heavy, bo to im najlepiej wychodzi.

Karuzo jest starszy o generację, bo teraz co pięć, sześć lat to nowa generacja. Karuzo był hippisem w Bochni. W Bochni było trzech hippisów, a tym drugim był jego brat. Później robił różne dziwne rzczy, malował szyldy i garnki, a wreszcie śpiewał w Sektorze A.

Karuzo ma przeczucia i wiedział, że jeszcze w jego życiu stanie się coś wielkiego, dlatego uciekał od chałtur, od złachania, od wyplucia głosu, bo chciał, mówi, zachować swoją wrażliwość na te wspaniałe czasy, które nadejdą.

Usłyszał TSA na warsztatach i aż przysiadł, jak tym chłopakom chodzą gitary, jak one kwilą, dialogują. I z tego wszystkiego nie miał odwagi do nich podejść. Tamci też nie mieli śmiałości i tak mierzyli siebie na dystans.

Na końcu wydarzył się Jarocin, później Sopot i w ciągu miesiąca dawni amatorzy znaleźli się na topie.

Tak rozpoczął się okres wielkich amfiteatrów i generalnego amoku.

* * *

Hotel jest brudny. Piętrami, na przemian, albo nie ma światła w korytarzach, albo brakuje wody. Na dole dancing i samba z improwizacją gitarową i dwóch pijanych facetów, którzy koniecznie chcą stawiać wódkę. Trzeba chyba będzie uciekać przez okno, bo drzwi odcięte: następny pijany stolik szykuje się do ataku. Ale znów napiszą w gazetach: pijana gwiazda rocka rozrabia w hotelu, a więc spokojnie, spokojnie.

Pod hotelem piskliwi fani. Już po pierwszej rundzie zbierania autografów, wyrywania włosów, Mareczku daj coś na pamiątkę, Mareczku zaśpiewaj *51*.

Fani noszą swój obowiązkowy uniform, urwane nogawki i podkoszulki pomazane długopisem. Za włosy można nie dostać promocji, za „pacyfę" można oberwać.

Misiek dobrze o tym wie, bo sam kiedyś nie dostał promocji z powodu włosów. Później, już na trasie, poszedł do pani dermatolog, chyba w Radomiu, po radę, co zrobić, żeby się nie kruszyły. Poszedł jak człowiek do człowieka. – *Obciąć* – powiedziała pani doktor z cynicznym uśmieszkiem, taka od koniaków i czekoladek. I w tej opowiastce zawarta jest kwintesencja. Możemy się zachlać na śmierć, nakraść, załajdaczyć, ale dla równowagi psychicznej krzyknąć Miśkowi: ty małpo, ty brudasie.

Każdy na trasie chce być ważny im mniej znaczy, dać im wycisk, niech sobie nie myślą. Byle cieć, strażak, drobny hochsztapler – organizator. Dzisiaj, kiedy Misiek próbował na scenie, z zamkniętymi oczami i z głową gdzieś tam, w innym świecie, podeszła pani kierownik obiektu, dała mu fangę w ramię i spytała: *ty, gdzie jest twój kierownik?*. Teraz Miśkowi trzęsą się ręce. Za parę minut koncert i pani kierow-

Grupa TSA powstała jesienią 1980 r. Początkowo była kwartetem instrumentalnym (Andrzej Nowak – gitara, harmonijka, Stefan Machel – gitara, Janusz Niekrasz – gitara basowa i Marek Kapłon – perkusja) wykonującym repertuar bluesowy. Na II Ogólnopolskim Przeglądzie Muzyki Młodej Generacji w Jarocinie (czerwiec 1981 r.) zespół zdobył jedyną nagrodę imprezy – Nagrodę Publiczności. Sukces swój zawdzięczał w znacznym stopniu zmianie stylu: specjalnością TSA stał się „ciężki rock" (określany jako hard-rock albo heavy metal music). Do dziś jest jedynym zespołem naszej czołówki konsekwentnie hołdującym tej konwencji, owej muzyce prostych, dynamicznie i głośno granych gitarowych riffów. Niemniej w repertuarze TSA można znaleźć też odniesienia do tradycyjnego rock'n'rolla i blues-rocka.

W lipcu 1981 r., w czasie koncertu Muzyka Młodej Generacji, stanowiącego imprezę towarzyszącą sopockiego Pop Session, TSA wystąpiło w składzie poszerzonym o wokalistę Marka Piekarczyka. Od tej pory grupa działa jako kwintet. Udane występy na kolejnych festiwalach – Rock Na Wyspie, Wrocław, sierpień 1981 r. i Rock Jamboreé, Warszawa, październik 1981 r. – oraz pierwsze nagrania zapewniły TSA ogólnokrajową popularność.

Zespół wykonuje muzykę autorstwa S. Machela, A. Nowaka, J. Niekrasza i M. Piekarczyka. Teksty pisze Jacek Rzehak, menażer TSA, ostatnio coraz częściej współpracując z M. Piekarczykiem.

niczka obiektu ma uprzejmą prośbę, żeby o połowę ściszyć aparaturę, bo obok jest szpital.

– *Nie ma takiej możliwości* – mówi Stefan i już drugiemu trzęsą się ręce. Johan czuje, że będzie afera, gazety i tak dalej. I już trzeci wariuje, nie wytrzymuje napięcia. Kto wybrał taką salę, kto zbudował salę koło szpitala?

Później: – *Hej* – krzyczy Karuzo i dżeki szukają miejsca w gniazdku w gitarze.

(Kiedy rodzina Johana zobaczyła ich film w telewizji i te stróżki potu, te ruchy, te twarze, zawyrokowała, że oni muszą ćpać. Niechby postali parę minut pod jupiterami, które z nocy robią dzień.)

– *Czy pani się wydaje, że my gramy tak głośno dla własnej przyjemności* – tłumaczy Karuzo. – *To tak musi po prostu być.*

Dzisiaj nie ma drugiego koncertu, sala się nie sprzedała, i wczoraj, i przedwczoraj. Ktoś z techniki przykłada palce do ust i głową pokazuje na garderobę. – *Cicho, nie wolno o tym mówić.*

Nieprawda. Nie da się ukryć, fala opada. Johan jest zdania, że to lepiej, ludzie akustycy, ci od światła, od prywatnych ciężarówek, od dziurawych namiotów i podupadłych estrad, od gazet, które miały kłopoty z nakładem. To znaczy chcą żyć z biednego skoczka, który już wywraca kieszenie do góry podszewką.

Karuzo ma złe przeczucia, na przykład takie, że znów powrócą dyskoteki. I że nie da rady przebić monopolu radiowego.

Różni ludzie radzą życzliwie: nagrajcie przebój, coś wolnego, coś bluesowego i Karuzie chodzi już taki tekst po głowie: prosi ich fan, *nagrajcie hita.* Do tego muzyczka w stylu reggae. Taki po-









Zdjęcia: KIEŁBOWICZ, MAKOWSKI

szukają swej muzyki i nie ma już publiczności przypadkowej, są fani. Tacy, którzy to czują i potrafią podgrzać kapelę.

Rynek nie wytrzymuje. Puchnie. Od biletów na koncert po trzysta, od znaczków po sto pięćdziesiąt, od płyt po pięćset i siedemset. Wszyscy chcą żyć z rocka: czątek. I dalej: że nie, oni pozostaną wierni sobie i zakończenie już heavy, całe TSA. Dobry pomysł, co?

Karuzo ma sto dobrych pomysłów i każdy z nich też ma, ale na to trzeba odrobiny czasu, chwili spokoju, ucieczki z trasy.

Stefan zasypia przy kasecie. Jest trzecia nad ranem. Dzień wstaje na różowo. Przez okno wali sztynk palonej kawy, bo właśnie jesteśmy we Włocławku. Pali się światło, z kasety lecą smętne bluesy. Stefan śpi.

– *Ty, Misiu* – mówi Johan – *czy marzyłeś kiedyś, że będziesz miał taki sprzęt?*

WITOLD PAWŁOWSKI

MISTRZOWIE GITARY ELEKTRYCZNEJ

Kiedy po raz pierwszy usłyszałem jak grał Wes Montgomery odniosłem wrażenie, jakby mnie trafiła świetlista strzała. Zaledwie trącił kciukiem struny gitary, bogate brzmienie czuło się nieomal całym ciałem – pisał Ralph Gleason.

Wes Montgomery zdobył sławę nagle, w ciągu kilku jesiennych tygodni 1959 roku. Już w 1960 roku uznany został gwiazdą roku w miesięczniku „Down Beat". Przez następne osiem lat zajmował czołowe miejsce w ankietach popularności w większości fachowych pism świata, jako gitarzysta i muzyk roku. Nagrał kilkanaście solowych albumów, a za płytę *Going Out Of My Head* otrzymał w roku 1966 najcenniejszą amerykańską nagrodę – Grammy Award. Tą płytą zainicjował ruch, który poprzez łączenie środków jazzowych z muzyką popularną przyczynił się do powstania Fusion Music.

Zainteresował się gitarą mając już dziewiętnaście lat. Nie potrafił grać piórkiem i jako jeden z niewielu muzyków jazzu nowoczesnego nie umiał czytać nut. Ale był najpopularniejszym i najwięcej nagrywającym gitarzystą jazzowym lat sześćdziesiątych. Połączył pozycję twórczego nowatora awangardy muzycznej z popularnością gwiazdora współczesnej muzyki pop.

Gdy w czerwcu 1968 roku jego płyta *A Day In The Life* zajmowała pierwszą pozycję na liście albumów tygodnika „Billboard" od trzydziestu ośmiu tygodni – niespodziewany atak serca przerwał wspaniałą, twórczą działalność. Wes miał dopiero czterdzieści trzy lata.

Legendarny gitarzysta urodził się 6 marca 1925 roku w Indianapolis w stanie Indiana, jako John Leslie Montgomery. Jego dwaj starsi bracia pasjonowali się muzyką. Wes nie próbował grać na żadnym instrumencie aż do dnia, gdy usłyszał płytę *Solo Flight*, na której niezwykle solo grał gitarzysta Charlie Christian.

Słyszałem wcześniej innych gitarzystów, ale „Solo Flight" wprost „przypiekło" mi uszy. Nabrałem przekonania, że gitara to właśnie mój instrument i że ja również mógłbym tak grać. Było to w 1943 roku, kiedy miałem dziewiętnaście lat. Kupiłem gitarę elektryczną i wzmacniacz, początkowo ćwiczyłem na tenorowej (czterostrunowej), a potem zamieniłem ją na sześciostrunową. Słuchałem Christiana bardzo dokładnie i byłem przekonany, że wszystko, co grał na swojej gitarze możliwe jest do wygrania na mojej – ponieważ moja posiadała również sześć strun – opowiadał Montgomery.

Gitara elektryczna w rękach Christiana musiała posiadać magiczną moc, skoro w psychice dorosłego już przecież mężczyzny wywołała tak wielkie emocje. *Przez trzydzieści dni grałem piórkiem, ale dla wszystkich było za głośno. Więc przeniosłem się w najdalszy kąt domu, ściszyłem wzmacniacz, wyrzuciłem piórko i ćwiczyłem uderzając struny tylko kciukiem.*

W 1944 roku, po dziewięciu miesiącach intensywnego ćwiczenia, Wes zademonstrował swoje umiejętności naśladowania bardzo modnego wtedy Charlie Christiana, miejscowemu menażerowi. Zaangażowany do orkiestry popularnego w Indianapolis klubu „440", rozpoczął nowy etap nauki. *Koledzy kierowali mną we wszystkich sprawach, wychodziłem na estradę i po prostu grałem. Uczyli mnie co to są tonacje, wstępy i zakończenia utworów.*

W big bandzie Hamptona

W 1948 roku wibrafonista Lionel Hampton zaangażował Montgomery'ego do swojego big bandu. Dwuletnia współpraca z wybitnymi muzykami (m.in. trębacz – Fats Navarro, kontrabasista Charlie Mingus) przyniosła mu wiele doświadczeń muzycznych i życiowych. Nie tylko akompaniował w sekcji rytmicznej big bandu, ale grał również solówki w mniejszych składach instrumentalnych kompletowanych sporadycznie przez Hamptona dla różnych okazji. *Pozwalał mi grać na włączonym wzmacniaczu nie tylko solówki, ale również akompaniament we wszystkich utworach.* Warto przypomnieć, że w sekcji rytmicznej big bandu w tamtych latach używana była gitara akustyczna, tzw. gibsonka (Gibson model L–5), a najsłynniejszy gitarzysta big bandowy Freddie Green do dzisiaj gra na takiej gitarze u Count Basiego.

Montgomery cieszył się życiem, jakie prowadził w sławnej orkiestrze. Był zdolny i lubiany, a muzycy już na początku przezwali go przekornie „Rev" (reveller – hulaka) z powodu abstynenckiej natury, którą zresztą zachował do końca życia. W tym okresie dwudziestopięcioletni Wes Montgomery wypracował już własny styl gry, kontynuujący koncepcje christianowskie, ale o zaskakująco oryginalnym brzmieniu.

Po dwóch latach nieprzerwanych podróży i występów z orkiestrą Hamptona postanowił powrócić do Indianapolis. Uznał, że jego najważniejszym obowiązkiem jest być przy rodzinie. *To, co chciałem robić, nie było tak ważne, jak to co powinienem robić* – tłumaczył po latach swoją decyzję. Po powrocie do rodzinnego miasta podjął pracę spawacza w radiowych warsztatach, a wieczorami i nocą grał. Pracował, jakbyśmy dzisiaj powiedzieli, na trzech etatach. Od 7 rano do 3 po południu w warsztatach, od 9 wieczorem do 2 w nocy grał w Turf Bar, a od 2^{30} do 5 rano w Missile Room. Tak tydzień za tygodniem przez sześć lat. *Praca aż w trzech miejscach przez cały ten okres nie była dla mnie straszna. W całej tej szamotaninie nauczyłem się zawodowej dyscypliny.*

W rodzinnym Indianapolis, które jednak nie stanowiło centrum muzyki jazzowej, pozostawał aż do 1959 roku, często powtarzając swoją ulubioną dewizę: *Muzyka nie jest moim życiem – jest po prostu jego częścią.* Powtarzał to nawet wtedy, gdy muzyka wypełniała każdą chwilę jego życia, a jego światowa sława była ugruntowana.

Montgomery Brothers

W 1954 powrócił starszy brat – Monk, po trzyletniej współpracy z orkiestrą Lionela Hamptona, u którego grał na gitarze basowej (pierwszy w historii gitarzysta basowy). Pod kierownictwem najstarszego brata Buddy'ego (wibrafon, fortepian) założyli zespół Montgomery Brothers i przez kilka lat grali wspólnie w „Turf Bar". W 1957 roku dwaj starsi bracia postanowili grać muzykę w modnym w tym okresie stylu zapoczątkowanym w 1951 roku przez Modern Jazz Quartet, precyzyjnie naśladujący inwencje barokowe. Wyjechali do Kalifornii, gdzie założyli zespół Mastersounds, na wzór słynnego MJQ. Nagrali kilka płyt i występowali na festiwalach jazzowych w Newport w latach 1958 i 59. Do nagrywania płyty Kismet w 1958 roku zaprosili Wesa. Ściśle aranżowana muzyka (tematy *Tańców Połowieckich* Borodina) w znacznym stopniu ograniczyła inwencję gitarzysty, przyzwyczajonego do intuicyjnej i spontanicznej gry. Mimo że Wes prawie nie używał techniki gry oktawami, jego współudział dodał wielkiego blasku płycie.

Montgomery Trio

Poza sporadycznymi nagraniami i występami z braćmi (m.in. warsztaty jazzowe), Wes niezmiennie przebywał w Indianapolis, grając z miejscowymi zespołami. Na początku 1959 w klubie „Missile Room" zainstalowano organy Hammonda, co zachęciło Wesa do utworzenia własnego tria. Dobrał dwóch dwudziestoletnich muzyków (Malvin Rhyne – organy i Paul Parker – perkusja). Nowy, własny program zrobił furorę nie tylko wśród miejscowej publiczności. Legenda o niezwykłym gitarzyście rozprzestrzeniała się od czasu, gdy zwrócił na niego uwagę krytyk muzyczny i publicysta Ralph Gleason, jeden z najwyżej cenionych i najpoczytniejszych wśród piszących o jazzie. Obdarzony wspaniałą intuicją, odkrywca wielu talentów, Gleason proponował Montgomery'ego jako nową gwiazdę gitary w ankiecie krytyków pisma „Down Beat" w 1957 roku.

Jesienią 1959 roku, występujący w Indianapolis saksofonista altowy Julian „Cannonball" Adderley, usłyszał Montgomery Trio i był wprost zafascynowany. Po powrocie do Nowego Yorku namówił producentów z wytwórni Riverside do nagrania rewelacyjnego gitarzysty. Orrin Keepnews, pierwszy wydawca płyt Wesa, tak wspomina początek wspólnej przygody muzycznej: *Po raz pierwszy dowiedziałem się o Wesie Montgomerym, gdy Adderley przyjechał do mojego biura i wygłosił taki mniej więcej monolog z dużym podekscytowaniem – „Jest tam, ten gitarzysta w Indianapolis... Musicie go nagrać na płyty... Tu jest numer jego telefonu." I jak to w życiu bywa, jeszcze tego samego dnia przeczytałem wypowiedź kompozytora, muzyka i krytyka Gunthera Schullera. Zwykle obiektywny i spokojny analityk – pisał o Montgomerym w superlatywach, jakich używają tylko autorzy reklamowych notatek na okładki płytowe: „niezwykle efektowny... niewiarygodnie ekscytujący... klarowność twórczej wyobraźni... niezawodna skuteczność dramaturgiczna".*

Wielki debiut

Dzień, który zadecydował o reszcie życia Montgomery'ego nadszedł, gdy Keepnews przyjechał do Indianapolis, by osobiście posłuchać „nieprawdopodobnego" gitarzysty. Jak wspomina: *spędziłem około ośmiu godzin w „Missile Room" i „Turf Bar". Na długo przed końcem tej nocy wiedziałem, że Adderley i Schuller nie przesadzili. Słyszałem nie tylko „niemożliwe" rzeczy, które demonstrował na gitarze Wes Montgomery, podziwiałem również znakomite zgranie jego tria i to, co Schuller nazwał „szczerym podnieceniem i radością łączącą i wzajemnie inspirującą muzyków".*

Już w dniu 5 października 1959 roku w nowojorskim studiu wytwórni Riverside nagrano longplay *Wes Montgomery Trio*.

Po ukazaniu się tego albumu, Ralph Gleason zamieścił w „Down Beat" i w „San Francico Chronicle" recenzje, z których jedno zdanie szczególnie często bywa cytowane: *Tu nie ma pomyłki, Wes Montgomery jest czymś najlepszym, co mogło się zdarzyć gitarze od czasu Charlie Christiana.* I dalej: *Ogromne poczucie swingu, zdolność budowania wspaniałych klimatów, uzyskiwanych dzięki ciekawej konstrukcji dramatrurgicznej i efektownemu przechodzeniu od jednej kulminacji do drugiej. Wszystko co gra, zawiera elektryzującą jakość, wyróżniającą prawdziwego artystę.*

Gleason pisząc te słowa na pewno nie kierował się chęcią wystawienia okolicznościowej laurki płycie. Trafność jego oceny potwierdziło entuzjastyczne przyjęcie longplaya oraz wrażenie, jakie zrobiła nie tylko na odbiorcach, ale również na całym środowisku jazzowego biznesu. Już po trzech miesiącach producent postanowił wydać następną płytę solową. Tym razem nagrano ją z najlepszymi muzykami, jakimi dysponowała wytwórnia: na kontrabasie członek słynnego Modern Jazz Quartetu – Percy Heath, jego brat Albert Heath – perkusja i przy fortepianie – Tommy Flanagan.

Nieprawdopodobna gitara

Nagranej 28 i 29 stycznia 1960 roku płycie nadano tytuł *The Incredible Jazz Guitar Of Wes Montgomery* (nieprawdopodobna gitara jazzowa Wesa Montgomery'ego). Ten śmiało sformułowany tytuł był całkowicie



WES MONTGOMERY

uzasadniony, albowiem Montgomery był gitarzystą jazzowym niepodobnym do żadnego z poprzedników. Pojawił się jak niezwykłe zjawisko, przynosząc nowe, świeże i zaskakujące brzmienie gitary elektrycznej. Niezwykłość polegała na tym, że w odróżnieniu od poprzedników – gitarzystów stylu „reed"[1] (Christian, Moore, Raney, Farlow), grał solówki oktawami. Niezwykłe było również brzmienie jego gitary, które uzyskał uderzając struny kciukiem a nie piórkiem, powszechnie używanym w grze na gitarze elektrycznej. Jego muzyka była nowoczesna, a jednocześnie pełna żaru, witalności i bluesowego feelingu.

Tak efektownie zapoczątkowany rok 1960 był bardzo pracowity i zaowocował wieloma płytami nagranymi z różnymi muzykami. Na płycie *Go!* wydanej przez wytwórnię Fontana, Wes jako jedyny ze znanych gitarzystów grał solo na sześciostrunowej, basowej gitarze Fendera. Gitary tego typu nie zdobyły uznania gitarzystów basowych, którzy zamiast korzystać z dodatkowych, wyższych strun, wolą grać w wyższych pozycjach. Montgomery, ze swoimi nieprawdopodobnie silnymi palcami, grał na sześciostrunowej basówce z równą łatwością, jak na gitarze solowej. Słuchając solówek single-note w takich utworach, jak np. *Tune Up* Milesa Davisa, granych z lekkością i charakterystyczną u Wesa naturalną biegłością techniczną, trudno by się domyślić, że są grane na gitarze basowej. Dopiero gdy gitara wchodzi w niższy rejestr, przekraczający najniższe dźwięki zwykłej gitary (np. w *Body And Soul)* zauważa się, że to inny instrument. Również ta płyta przyczyniła się do rozprzestrzenienia legendy na temat technicznych możliwości Montgomery'ego. W sumie po kilkunastu miesiącach działalności nagraniowej Wes Montgomery uznany został w ankietach „Down Beatu" za rok 1960 gitarzystą godnym szczególnego polecenia i gwiazdą roku.

Tło sukcesu

Wielki sukces Wesa Montgomery'ego był również rezultatem szczególnej sytuacji, jaka się wytworzyła w rozwoju gitary jazzowej pod koniec lat 50-tych. Najbardziej twórczy i nowatorski kierunek stylu „reed" – związany z bebopem znalazł się w ślepej uliczce. Jego możliwości rozwoju kurczyły się, i to z kilku różnych przyczyn. Gitarzyści „szkoły christianowskiej" osiągnęli szczyty swoich możliwości lub wycofali ze sceny jazzowej (Oscar Moore, Tiny Grimes, Irving Ashby, Billy Bauer). Inni zajęli się tworzeniem muzyki pop (Mundell Lowe, Jimmy Raney, Johnny Smith, Chuck Wayne). Bogaty dorobek wielu z nich był jednak zbyt mało efektowny, nawet najbłyskotliwszy Tal Farlow, zniechęcony po prostu przestał występować i nagrywać.

Nie można powiedzieć że „reed" skończył się, powiedzmy w 1955 roku, ale jasno widać, że w przybliżeniu wtedy wyczerpała się jego energia. Zanikła fascynująca błyskotliwość dawnej „christianowskiej gitary", świadomość nieograniczonych możliwości instrumentu. Sytuacja o tyle paradoksalna, że działali młodzi, wykształceni gitarzyści (Barney Kessel, Howard Roberts, Kenny Burrel, Jim Hall), którzy tworzyli wspaniałe rzeczy, podnosząc techniczne i artystyczne walory gitary elektrycznej wybiegające daleko poza koncepcje Christiana. Mit geniuszu Charlie Christiana był ciągle żywy i żaden z gitarzystów nie mógł go przełamać.

Dekada lat 50-tych to okres narodzin rockowej muzyki gitarowej – prostej i komunikatywnej, świeżej i agresywnej. Niedobra sytuacja wytworzyła się szczególnie po eksplozji rock and rolla w 1955 roku. Mundell Lowe stwierdził: *Wytwórnie płytowe zabiły nas wszystkich. Przestały promować gitarzystów jazzowych pozwalając umrzeć ich płytom. Zabrakło miejsc, gdzie gitarzyści mogliby grać.*

I oto niespodziewanie w 1959 roku pojawił się gitarzysta o wielkiej indywidualności, kontynuator tradycji christianowskich, a zarazem nowatorski. Pojawił się dokładnie w dwadzieścia lat po debiucie Christiana i zabłysnął z równie wielką siłą. Wes Montgomery wytyczył kierunek rozwoju gitary jazzowej na całą przyszłą dekadę.

JANUSZ POPŁAWSKI

1) Styl gitarowy „reed" narodził się, gdy gitarzyści, grając solówki single-note (pojedyńczym dźwiękiem), naśladowali instrumenty dęte. W zespołach jazzowych lat 20-tych i 30-tych dominowali dęciści, toteż nawet pianiści naśladowali trębaczy (tzw. „trumpet piano style" – Earl Hines, Teddy Wilson, Nat „King" Cole). Charlie Christian, jeszcze w zespole Trenta, gdy kupił gitarę elektryczną zaczął grać jako trzeci „dęciak", i razem z tamtymi instrumentami grał unisonowe riffy, melodie i zagrywki, naśladował je w improwizacjach. Gitarzystka Mary Osborne zobaczyła pierwszy raz Christiana, ponieważ wstąpiła do klubu słysząc grający tam... saksofon!

Gitara elektryczna stawała się jeszcze bardziej „reed" przez całą erę bebopu, którego jednym z ważniejszych elementów była integracja brzmieniowa instrumentów. Gitara naśladowała dęciaki w zakresie środków melodycznych, rytmicznych a nawet brzmieniowych i wyrazowych. Uniemożliwiało to stosowanie typowo gitarowych efektów artykulacyjnych, z takim powodzeniem stosowanych przez Django Reinhardta i gitarzystów bluesowych. W rezultacie w połowie lat 50-tych styl „reed" osiągnął swoje apogeum. J.P.

DOKOŃCZENIE W NASTĘPNYM NUMERZE

ROCK z NRD

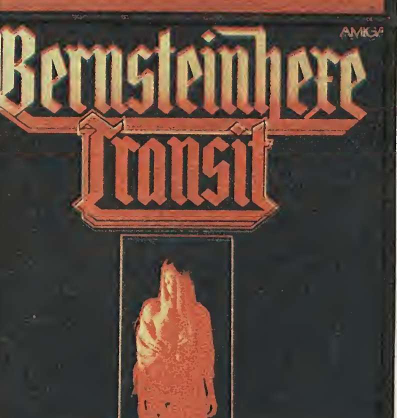
POSZUKIWANIA i SCHEMATY













Płyty te mają barwne, efektowne okładki, ale chyba nie tylko dlatego znajdują u nas wielu nabywców. I nie sądzę, żeby miał tu istotne znaczenie niedobór nagrań krajowego rocka na naszym rynku. Rock z NRD jest atrakcyjny dla części polskich słuchaczy, mimo że jego odbiór ogranicza się zwykle do samej warstwy muzycznej.

Warto więc zastanowić się, jakie mogą być tego przyczyny, warto scharakteryzować w oparciu o płyty Amigi NRD-owski rock lat 1981–82. Bo – jak dotąd – brak u nas choćby próby takiego syntetycznego ujęcia.

METAMORFOZA?

Rock z NRD ma swoich gwiazdorów. Wymienić tu należy przede wszystkim zespoły Puhdys i Karat. Oba nieprzerwanie cieszą się wielką popularnością w swoim kraju, oba zdobyły ostatnio pewien rozgłos w RFN. Grupa Puhdys stała się właściwie symbolem rocka z kraju naszych zachodnich sąsiadów. I chyba nic dziwnego, bo zespół istnieje już blisko 14 lat; niegdyś przecierał drogę tej muzyce na estrady NRD, a obecnie jego dyskografia liczy 11 płyt długogrających i najstarsze z nich doczekały się reedycji w ramach specjalnej serii, co świadczy o niesłabnącym zainteresowaniu całym dorobkiem Puhdys.

Począwszy od debiutanckiego longplaya *Die Puhdys* (1974 r.), a skończywszy na albumie *Heiss wie Schnee* (1980 r.) zespół pozostawał wierny hard rockowi i rockowej balladzie. Stopniowo wyzwalał się z fascynacji anglosaskimi wzorcami (łatwo dawał się dostrzec wpływ Sweet i Slade) i wypracował własny styl kompozytorsko-aranżerski, osiągnął własne, łatwo rozpoznawalne brzmienie. Longplay *Schattenreiter* (1981 r.) był dowodem, że grupa próbuje unowocześnić swe aranżacje. W następnym roku zrealizowany został kolejny album – *Computer-Karriere*, eksponujący na niespotykaną dotąd skalę klawiszowe instrumenty elektroniczne i świadczący, że decydująca od początku o artystycznym obliczu Puhdys spółka kompozytorska Dieter Birr – Peter Meyer podjęła próbę zmodyfikowania dotychczasowego stylu zespołu.

Przyniosło to dyskusyjny rezultat i może być odczytane jako koniunkturalny kompromis, bo oto w nagraniach Puhdys pojawiły się muzyczne i wykonawcze schematy o sprawdzonym już, wysokim walorze komercyjnym: elektroniczny, obsesyjny, iście „komputerowy" motyw w akompaniamencie *(TV–Show)*, niekiedy uzupełniony partią wokalną o udziwnionej artykulacji *(Jahreszeiten)*, fragmenty kojarzące się z konwencją przebojów gwiazdy europejskiej muzyki dyskotekowej – Amandy Lear *(Stop, Baby, Stop)*.

I choć można trafić na tej płycie na typową dla wcześniejszych nagrań Puhdys melodykę *(Fliegt mit mir)* i na charakterystyczne dla dawniejszych nagrań aranżacje *(Computerman)* to jednak wielbiciele zespołu powinni czuć się rozczarowani. Z drugiej strony biorąc, nie da się ukryć, że styl wypracowany przez Puhdys stał się z upływem lat zbyt hermetyczny. Muzykom zespołu przypadła pozycja konserwatywnych reprezentantów głównego, wybitnie użytkowego nurtu rocka. I, niestety, nie potrafili zażegnać wyrazowej monotonii wykonawczą ekspresją i fantazją – tak jak to robi wiele znanych grup o podobnym stylu. Być może zespół sądzi, że zwrot ku szeroko pojętej muzyce rozrywkowej będzie gwarancją wyjścia z tego impasu. Niewykluczone, że tango włączone do utworu *Sehnsuht* ma symboliczne znaczenie.

KONSEKWENCJA

Styl zespołu Karat od początku był bardzo eklektyczny, ale w ciągu 8 lat istnienia grupy ów

WIEDŹMY, RYCERZE, KOMPUTERY



Ostatnia płyta zespołu Puhdys, najbardziej doświadczonego spośród wykonawców rocka w NRD, sygnalizuje zmiany, jakie zaszły na scenie muzycznej tego kraju. Album nosi tytuł *Computer-Karriere* i prezentuje pełen wachlarz problemów egzystencjalnych epoki komputerów. Od autorów tekstów przedstawionych na płycie dowiemy się, że życie w doskonale zorganizowanym świecie dnia dzisiejszego toczy się mechanicznie, bez uczuć i niespodzianek *(Sehnsucht)*. Odkrycie niezbyt oryginalne, pamiętać jednak warto, że w zbiorze *Heiss wie Schnee* z roku 1980 grupa zadowalała się jeszcze dość konwencjonalną liryką miłosną, przykładem kompozycje *Nie wieder werde ich weinen um dich* czy też *Lied für Anja*. Cykl *Computer-Karriere* zdradza ambicje większe. Mówi się tu o życiu trawionym żądzą spektakularnych sukcesów, uciekającym wśród konformistycznych ustępstw na rzecz kariery *(Karriere)*.

Niektóre teksty z nowej płyty Puhdys wskazują na to, że zespół znalazł się w kręgu wpływów zachodnioniemieckiej grupy Kraftwerk, nie ulega zaś wątpliwości, że duży wpływ na tę metamorfozę miały próby wejścia na rynek RFN. Występy Puhdys w tym kraju przyjęte zostały z życzliwym zainteresowaniem, można więc mówić o tym, że pierwsze lody zostały przełamane. Nic też dziwnego, że śladem weteranów poszli inni, a w rezultacie zespół Karat odniósł dość duży sukces w Europie Zachodniej płytą *Der blaue Planet*. Stało się to możliwe dzięki podwojeniu starań o kształt artystyczny nagrań, a może także za sprawą podporządkowania się sugestiom repertuarowym rynku zachodnioeuropejskiego. Ceną, jaką rock w NRD musiał zapłacić za sukces międzynarodowy, był więc swego rodzaju kosmopolityzm. W wielu utworach grupy Puhdys dochodzi do głosu ton zawodu, rozczarowania cywilizacją *(Sehnsucht)*, światem, który zmierza do samozagłady *(Schöpfung, Hiroshima)*, ton tych tekstów jest jednak dość ogólnikowy i bezosobowy.

Na ostatniej płycie Elektry, zatytułowanej *Ein Tag wie eine Brücke* (1981) obok rozegzaltowanych erotyków – przykładem dwa połączone utwory: *Liebste ich will lange bei dir liegen* oraz *Die Augen der Liebsten* – znajdziemy bogate w szczegóły i drobiazgi obrazki codziennego życia, przelotnych spotkań z przyjaciółmi i przypadkowymi ludźmi, beztroskich zabaw dzieci, refleksów słońca na ich twarzach *(Fünf Uhr, Wenn die Sonne mit der Erde spielt)*. W przeciwieństwie do Puhdys członkowie Elektry szukają w zwyczajności dnia powszedniego treści życia, nuty radosnej, krzepiącej, lekarstwa na zwątpienie *(Raff dich auf)*. Każdy dzień wypełniony gwarem zwykłych wydarzeń stanowi ich zdaniem klejnot życia *(War ein früher Traum)*. Cała naiwność tej filozofii znalazła swe odbicie w ilustracji na kopercie. Z wody wynurza się naga wysepka, na skale rozkwita jednak piękny kwiat, ponad wyspą wyrasta gitarowy pomost – w utworze *Die Brücke* usłyszymy kroki ludzi uparcie przemierzających most nad rzeką, która zabiera ze sobą zdarzenia...

Podobny klimat poetycki cechuje teksty Kurta Demmlera, najbardziej płodnego wśród autorów piszących na potrzeby rocka w NRD, być może najbardziej sprawnego warsztatowo. Współpracuje on z takimi zespołami, jak Stern Meissen, Berluc, Karussell czy Gura Fogg, sam zresztą śpiewa swoje utwory – są to wówczas akustyczne ballady, pełne refleksyjnej zadumy i liryzmu. Świat kreowany przez Demmlera wypełniają drobiazgi codzienności, przykładem piosenka *Also was soll aus mir*

POSZUKIWANIA i SCHEMATY

eklektyzm nabrał nowego charakteru: jest dziś oryginalną syntezą muzyczną.

Karat zaczynał od prezentacji wszystkich odmian muzyki wiążących się z rockową estradą. Dobry przykład stanowi drugi longplay – *Über sieben Brücken*, gdzie znalazły się utwory nawiązujące do tradycyjnego rock'n'rolla *(He Mama)*, rhythm'n'bluesa *(Blues)*, hard rocka *(Auf den Meeren)*, country *(Das, was ich will)* i reggae *(Gewitterregen)*, a także wykraczająca poza rockowy kanon muzyka instrumentalna w orkiestrowej aranżacji *(Albatros)*. Trzeci longplay – *Schwanenkönig*, mimo pewnych związków z rock'n'rollem i rhythm'n'bluesem, już jednoznacznie wskazywał, że zainteresowania lidera i kompozytora repertuaru grupy – Ulricha Swillmsa daleko wykraczają poza rockowo-bluesowe schematy melodyczno-harmoniczne. Potwierdza to kolejny album – *Der blaue Planet*, stanowiący tak jak poprzednia płyta rodzaj suity i będący rozwinięciem pomysłów z *Schwanenkönig*. Otwierający *Der blaue Planet* utwór instrumentalny *45–01* bardziej kojarzy się z popularną częścią współczesnej muzyki poważnej niż z konwencjonalną muzyką rozrywkową. Ogólnie biorąc, w najnowszych nagraniach grupy Karat za fasadą aranżacji charakterystycznej dla nowoczesnej estrady (np. zwroty zaczerpnięte z piosenek disco) kryją się całkiem serio konstruowane utwory, pisane zgodnie ze wszystkimi prawidłami techniki kompozytorskiej. Aluzje do stylu znanych wykonawców rockowych (np. utrzymany w klimacie twórczości Davida Bowie *Der Spieler*) mają logiczne uzasadnienie w treści utworów. Cały czas panuje tu równowaga między użytymi środkami muzycznymi a muzyczną treścią, rock jest tylko jednym z elementów w gąszczu przeróżnych inspiracji i jeśli szukać analogii na scenie muzyki rozrywkowej, to koncepcje Ulricha Swillmsa zbliżone są do koncepcji Vangelisa. Swillms jako instrumentalista dominuje w zespole, jego klawiszowe instrumenty elektroniczne decydują o brzmieniu grupy, jednak Karat zachowuje atrakcyjność dla amatorów tradycyjnej, przebojowej piosenki.

TRADYCJA I NOWOCZESNOŚĆ

Ballada rockowa jest specjalnością wielu zespołów z czołówki, nawet bluesowa grupa Engerling podążyła w tym kierunku w nagraniach swojego drugiego longplaya *Tagtraum*... Balladowe utwory decydują o charakterze najnowszych płyt Karussel (album *Schlaraffenberg)* i Lift *(Spiegelbild)* czy debiutanckiego longplaya zespołu Transit – *Bernsteinhexe*. Jako ballady rockowe daje się zaklasyfikować spora część kompozycji Bernda Austa z ostatniego albumu Electry – *Ein Tag wie eine Brücke*. Jednak styl tego zespołu, nawiązujący do tradycji muzyki celtyckiej i muzyki baroku ma oprawę aranżacyjną zbyt natrętnie przypominającą rock początku lat siedemdziesiątych, i to w wykonaniu tak znanych grup, jak Jethro Tull i Colosseum. W ogóle w przypadku wymienionych powyżej zespołów zbyt często zawodzi inwencja aranżacyjno-wykonawcza. Dlatego warto zwrócić uwagę na formację Stern Meissen, która osiągnęła ciekawe, własne brzmienie i która, dozując delikatnie elektroniczne brzmienia, potrafi w większości melodyjnych utworów z albumu *Stundenschlag* wytworzyć intrygujący, kameralny klimat. Mimo że, jak się zdaje, u podstaw obecnego stylu Stern Meissen legła fascynacja liryczną częścią repertuaru Bee Gees z ostatnich lat. Muzycy zespołu Berluc byli niewątpliwie pod wrażeniem stylu Ultravox, gdy nagrywali swój debiutancki longplay *Hunderttausend Urgewalten* – świadczy o tym utwór *Bernsteinlegende* zawierający zapożyczenia melodyczne i aranżacyjne. Ale płyta zawiera również przekonujące próby stworzenia przeboju w elektroniczno-nowofalowej konwencji, ma też wyjątkowo dużo ekspresji jak na rock z NRD (hard rockowy utwór *Asphalttraum)*.

Przykładów najbardziej ekspresyjnego wykonawstwa dostarczają nagrania wykonawców, którzy zaadaptowali muzyczne wzory punk-rocka i rock'n'rollowej nowej fali. Są wśród nich dobrze już znany Prinzip i dopiero usiłujące zdobyć dużą popularność Gaukler Rock Band i Bernd Dewet und die Horst Krüger-Band. Trudno na razie ocenić czy jest to tylko chwilowy gest w stronę zainteresowanej tą muzyką części młodzieżowego audytorium, czy zapowiedź większych przemian w muzyce rockowej naszych zachodnich sąsiadów. Zmian w repertuarze popularnych zespołów City i Silly nie należy przeceniać, bo oba od dawna profilują swój repertuar pod kątem kolejnych mód w muzyce tanecznej. Interesujące, że wśród ostatnich propozycji Amigi w tej dziedzinie utwór grupy nowofalowej Primaner znalazł się obok żartobliwego, ale stereotypowego bluesa firmowanego przez Neumis Rock Circus.

WADY I ZALETY

Czołowe zespoły NRD odnoszą się z dużym dystansem do najnowszych trendów rockowych, jeśli już je uwzględniają, to raczej żeby urozmaicić swój repertuar, niż aby stworzyć naprawdę konkurencyjną propozycję artystyczną.

Mimo to uwagę zwraca dobry – jak na estradę rockową – warsztat kompozytorski wielu grup umożliwiający wypracowanie charakterystycznych zwrotów melodycznych, operowanie pastiszem i penetrowanie własnej tradycji muzycznej, co – dzięki szczególnej pozycji muzyki niemieckiej w światowej kulturze – pozwala na bardzo czytelną i uniwersalną wypowiedź. Przywiązanie do popularnej części barokowego dziedzictwa muzycznego, może niektórym amatorom rocka wydać się epigońskie, ale można to też potraktować jako coś oczywistego i naturalnego. Nacisk położony na melodyczną stronę utworów przyczynia się do odchodzenia od twórczości mogącej satysfakcjonować rockowych purystów. Często o związku z rockiem decydują tylko elementy stylu wykonawczego; tu daje się dostrzec silny związek z konwencją z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zawierającą klasyczne już dziś wzorce interpretacyjne, ciągle atrakcyjne dla wielu słuchaczy.

Bluesowa i rock'n'rollowa tradycja przebija w repertuarze wielu zespołów, ale jakoś nie udaje się żadnemu odczytać jej na nowo. Chwilami można odnieść wrażenie, że nade wszystko cenią gotowe i sprawdzone recepty z czasów, gdy rock osiągnął już niekwestionowany artystyczny poziom. Albo że myślą kategoriami piosenkarskiej estrady, gdzie nie ma miejsca na muzyczny turpizm i prawdziwe zamanifestowanie indywidualności, gdzie głównie ceni się rzemieślniczą poprawność. Nietypowa – jak na rock – precyzja wykonawcza, którą łatwo dostrzec w nagraniach większości zespołów, może nieco drażnić rockowych koneserów, przyzwyczajonych choćby do nonszalancji The Rolling Stones, ale może też być uznana za zaletę.

Tak więc wykonawcy z NRD odbywają podróż przez krainę muzyki rockowej raczej powoli, najczęściej własnymi drogami i jeśli nawet ta podróż nie dostarcza słuchaczowi mocnych wrażeń, to niekiedy bywa naprawdę interesująca.

WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

WIEDŹMY, RYCERZE, KOMPUTERY

werden, otwierająca ostatnią płytę zespołu Stern Meissen, zatytułowaną *Stundenschlag* (1982). W tekstach odnaleźć można ślady proustowskiej zadumy nad „czasem utraconym". Wśród przypadkowych przedmiotów, które pomagają ten czas odtworzyć w pamięci, pozwalają ujrzeć wydarzenia w nowym świetle, z perspektywy życiowych doświadczeń, kreśli Demmler swoje pastelowe obrazki, takie jak *Der eine und der andere* z tej samej płyty. W tym zbiorze znajdziemy też utwór *El Salvador*, próbę zaklęcia, powstrzymania czasu bólu i rozpaczy.

Demmler jest autorem wszystkich tekstów wypełniających płytę *Hunderttausend Urgewalten* zespołu Berluc (1981). Personifikując żywioły kreśli tam np. spektakularną wizję zagłady wśród morskich bałwanów *(Bermuda-Dreieck)*, ale motywem przewodnim płyty okazuje się samotność w XX-wiecznym tłumie *(Sind wir allein)*, zagubienie w asfaltowej dżungli *(Asphalltraum)*, w cywilizacyjnym zgiełku *(Hunderttausend Urgewalten)*, szukanie punktu oparcia w miłości *(Glaube an dich)*, chwili wytchnienia w otoczeniu natury *(Öffne ich mein Fenster)*. Dość klarowne są w utworach Demmlera jego poetyckie aspiracje, trudno jednak ocenić, w jakim stopniu ociera się on choćby o problemy swego otoczenia.

Teksty napisane przez niego dla grupy Karussell, zebrane na płycie *Schlaraffenberg* (1982) stanowią cykl tematycznie zamknięty. Otwierający i kończący ten zbiór utwór *Flimmertheater* stanowi niejako wprowadzenie do egzystencjonalnego teatru; jego spektakl rozpoczyna się wraz z marzeniami wschodzącymi na niebosklonie życia *(Sterne in der Nacht)*, po latach beztroskiej lekkomyślności *(Schlaraffenberg, Mein Bruder Blues)* coraz jaśniej świeci jednak gwiazda zwątpienia, niepewności własnych zamierzeń i uczuć, roztwornionych marzeń *(Zweifel)*. Epilog dramatu stanowi oczywiście taniec ze śmiercią *(Keiner will sterben)*. W dwóch utworach tej płyty z życzliwością mówi się o młodości lekkomyślnej. Tym tragiczniej zabrzmi jednak refleksja końcowa, przeświadczenie o nieuchronności porażki życiowych ideałów. Wrażenie bardzo podobne pozostawia pierwsza płyta grupy Transit – *Bernsteinhexe* (1982). Siegfried Scholz, pianista, zarazem autor repertuaru tego zespołu, urodził się nad morzem, nic dziwnego więc, że wybrzeże jest dlań przystanią w ucieczce od cywilizacji *(Ich fahr an die Küste)*, zaś bezludna wyspa wydaje się wymarzonym azylem wśród problemów współczesnego świata *(Die Insel)*. W piosenkach tej grupy dochodzi do głosu nuta młodzieńczej egzaltacji, na płycie *Bernsteinhexe* znajdziemy jednak także owoc współpracy zespołu z wybitnym poetą i dramaturgiem Peterem Hacksem, utwór *Jona*, mimo nastroju pogodnej nostalgii – kpinę z młodości beztroskiej, bezmyślnej i durnej.

Literackie inklinacje, refleksyjna postawa wobec życia, ton moralizatorski, wszystkie te cechy dowodzą, że rock w NRD nie chce być wypowiedzią egzaltowanej młodości. Nie ma w tej muzyce miejsca na beatlesowskie trzymanie się za rączki, przyjęta ona raczej pozę życiowego doświadczenia, przystroiła się w maskę sztuki uznawanej i szanowanej. Sytuację podobną znamy dość dobrze z własnego podwórka – polski rock walczył o swą egzystencję w kostiumie poezji śpiewanej, ludowej przyśpiewki, a nawet piosenki żołnierskiej. Ballada tytułowa płyty *Bernsteinhexe* przenosi nas w rok 1630, kiedy piękna dziewczyna zmieniała się przy poświacie księżyca w bursztynową wiedźmę, wyrządzając ponoć wiele zła. Nawet szatan nie ocalił jej przed śmiercią, nawet miłość wszystkich mężczyzn w miasteczku nie pomogła złagodzić surowego wyroku. *Hildebrandslied* z tej samej płyty sięga do innej legendy. *Pieśń o Hildebrandzie* pochodzi z IX wieku, dokonany przez dwóch mnichów zapis tej opowieści przechowywany jest w Landesbibliothek w Kassel jako zabytek poezji staroniemieckiej. Kiedy rycerz Hildebrand wracał do ojczyzny po trzydziestu latach wojen, na jego drodze stanął syn, który nie poznał ojca; doszło do walki, która zakończyła się tragicznie. W ten sposób, jakże okrężną drogą, wkracza na trybunę NRD-owskiego rocka problem konfliktu pokoleń. Płytę *Bernsteinhexe* zamyka dość zaskakujący moralizatorski utwór *Ein Musiker*, kpina z rockowego pozerstwa.

Podobnie jak Transit, zespół Karat wsparł się na płycie *Schwanenkönig* (1980) mitologią grecką i niemiecką (utwór tytułowy), baśnią Leonarda da Vinci *(Tanz mit der Sphinx)*, wizjami Albrechta Dürera *(Das Narrenschiff)*. Zupełnie inny klimat poetycki ma jednak kolejny album tej grupy *Der blaue Planet* (1982), najciekawsza być może płyta rocka w NRD.

Zaproponowana przez Karat wizja świata współczesnego, zimnego i rozdartego, jak sugeruje to ilustracja na kopercie, przywodzi na myśl album *Computer-Karriere* zespołu Puhdys. W utworze tytułowym mówi się o planecie zwariowanej, opętanej szalonym tańcem, którego nie zatrzyma żaden Bóg (tytuł *Der blaue Planet* można przetłumaczyć jako „pijana planeta") Jesteśmy jak bezwolne marionetki na sznurku *(Marionetten)*, my, hazardziści życia, w którym nie ma już miejsca na uczucia *(Der Spieler)*, przystrojeni w obłudne maski, gotowi zaprzedać swą duszę dla fałszywego blasku, który mami *(Falscher Glanz)*. Tę pesymistyczną wizję członkowie grupy Karat prowadzą do obrazu apokaliptycznej zagłady, wielkiego sztormu, beznamiętnie i drobiazgowo opisując świat, nad którym powiał wiatr zniszczenia *(Gefährten des Sturmwinds)*. Kończy płytę wyliczanka „dziecinnych", retorycznych pytań, jakby replika *Blowin' In The Wind* Dylana *(Wie weit Fliegt die Taube)*. Pytanie o los świata pozostaje otwarte.

Płyta stanowi całość poetycką wyjątkowo sugestywną, ale po raz kolejny trudno nie ulec wrażeniu ewokowania zmor zmysłowych. Dość naiwny hedonizm z jednej strony, katastrofizm i czarnowidztwo z drugiej.

Odbiciem nowej fali w rocku NRD jest nurt, który określić można słowami „neue Tanzmusik". Na potrzeby nurtu piszą także weterani, np. Demmler. Dla Petry Zieger ułożył on dadaistyczny wierszyk *Schmusen auf dem Flur*, mnożąc absurdalne zbitki słowne, co brzmi trochę jak karykatura tekstów Kory; podobny charakter ma jego utwór *Linie 6*, nagrany przez trio Brigitte Stefan & Meridian. Zespół Gura Fogg z wokalistką Anett Navall, berlińską Kate Bush, wykonuje inny „nowofalowy" tekst Demmlera: *Streicheln*, bardzo pikantny, z dyskretnym podtekstem erotycznym... W utworach młodszych autorów można doszukać się czasami nuty ironicznej, kpiny z wyniosłych deklaracji w stylu Elektry, Stern Meissen czy Transit. Piosenka *Ich komm nicht hoch* w wykonaniu Gaukler Rock Band jest dość przewrotnym hymnem na cześć przeciętności, „nieprzegrzewania się". Podobną wymowę ma nagrany przez Bernda Deweta jego własny utwór *Ich bin ein Mann*, czy też piosenka *Egal* w wykonaniu grupy Pankow: *Jest mi wszystko jedno, w każdym przypadku jest mi wszystko jedno*... Niemalże sarkastycznie brzmi utwór zespołu Primaner o „miłości w systemie trójzmianowym" *(Liebe in Dreischichtsystem)*. Czy takie jednak są problemy młodzieży w NRD? Czy rock może coś o tych problemach powiedzieć?

WIESŁAW WEISS

THE STRANGLE

Wraz z debiutem Sex Pistols, na początku 1976 roku, otworzył się nowy rozdział w historii muzyki rockowej. W wersji planowanej przez pierwotnych autorów miał on być utrzymanym w szarości zapisem nihilistycznych poglądów, rozczarowań i wściekłości wchodzącego w życie pokolenia – bardziej intuicyjnie niż świadomie wyczuwającego, że nie wszystko jest w porządku na tym najlepszym ze światów. Gotowy był już nawet finalny akapit – niezbyt zresztą oryginalny, bo przeniesiony wprost z wizerunków Londynu, nakreślonych przez Anthony'ego Burgessa *(Mechaniczna pomarańcza)*; napisane także były dwa ostatnie słowa: NO FUTURE.

W marzeniach menażera Sex Pistols, Malcoma McLarena, rozdział ów miał stanowić również epilog historii rocka.

Wypadki jednak potoczyły się niezgodnie z jego oczekiwaniami. Oto już w 1977 roku The Clash na pierwszej płycie długogrającej zawarli zgoła odmienny program, raczej konstruktywny niż anarchistyczny, a ponadto – zwolnili z funkcji impresaria jego przyjaciela Berniego Rhodesa. Howard Devoto, autor punk-rockowych hymnów *Boredom*, *Breakdown* i *Orgasm Addict*, niespodziewanie opuścił macierzystą formację Buzzcocks, by pojawić się na czele Magazine, grającego całkiem inną muzykę. Odciął się od punk-rockowej ortodoksji także zespół The Jam. Wreszcie, pojawiło się wielu dobrych wykonawców – wiernych rock and rollowej tradycji, lecz nie zainteresowanych głoszeniem środowiskowych treści, jak na przykład Elvis Costello czy The Stranglers.

Pochodzę ze średniej klasy – powiedział przed laty wokalista i gitarzysta The Stranglers, Hugh Cornwell – *i nie zamierzam udawać, że jestem kimś innym. Byłem na zasiłku przez osiem miesięcy, kiedy zespół dopiero zaczynał (...) ale nasza muzyka i teksty mówią o tych aspektach miejskiego życia, które dotyczą ludzi niezależnie czy mają 15, czy 35 lat. Dla nas najważniejsze jest śpiewanie o sprawach obchodzących każdego, a nie jakąś*

The Stranglers był pierwszym liczącym się wykonawcą spoza punk-rockowej elity, debiutującym mniej więcej w tym samym czasie co Sex Pistols. Na tle innych zespołów zauroczonych podopiecznymi McLarena wyróżniał się niczym jastrząb pośród stada wróbli. Pod żadnym względem nie pasował do obowiązującego wówczas nowego wzorca. Nie mógł reklamować się ani modnym robotniczym pochodzeniem, ani średnią wieku muzyków w okolicy 20 lat, ani programowymi tekstami o hańbiących zasiłkach dla bezrobotnych i prawie do pracy, ani rekordowo szybkimi utworami o gęstej gitarowej fakturze. Brzmienie The Stranglers opierało się na współpracy elektronicznych instrumentów klawiszowych i gitary. I to już stanowiło podstawę do dwóch dalszych zarzutów: w estetyce punk-rocka nie było miejsca na syntezator, uznany za symbol zwyrodnienia spod znaku Yes i Genesis, za herezję uważano także odstępstwo od linii The Rolling Stones – The Who – Velvet Underground – New York Dolls.

The Stranglers stali się natychmiast solą w oku ideologów i apologetów ruchu punk, marzących o jednolitej, monolitycznej scenie rockowej. Byli niebezpieczni, ponieważ górowali muzycznie nad młodymi konkurentami, mieli własny, skrystalizowany styl, oryginalny repertuar wskazujący na umiejętność budowania wyrazistych linii melodycznych oraz znajomość reguł kompozycji i aranżacji. Wizerunku zespołu dopełnia głębokie przekonanie o słuszności obranej drogi i pogarda dla kompromisu.

Jakby na przekór buńczucznym deklaracjom McLarena, punk-rock nie tylko nie unicestwił muzyki rockowej, lecz został przez nią wchłonięty. The Stranglers natomiast wskazali na możliwość dalszego rozwoju gatunku. Zamiast rock and rollowego samobójstwa – by posłużyć się tytułem utworu Davida Bowiego – publiczność otrzymała Nową Falę.

The Guildford Stranglers

Rodzice w ogóle nie chcieli słyszeć o rocku – wspomina Hugh Cornwell, londyńczyk wychowany w dzielnicy Kentish Town, rocznik 1950. – *Ich ambicją było, abym studiował medycynę i został lekarzem. W końcu poszedłem na biochemię, zdałem egzamin końcowy i wyjechałem do Szwecji, gdzie akurat potrzebowano trzeciorzędnych magistrów. W dzień pracowałem jako laborant w szpitalu w Göteborgu i kroiłem szczury, a wieczorami – grałem w grupie Johnny Sox. Wreszcie powiedziałem sobie: „Dosyć!" Z dnia na dzień rzuciłem posadę, zostawiłem mieszkanie wypełnione rzeczami i wróciłem do Londynu, jedynie z gitarą i kolegami z zespołu. Mieszkaliśmy „na dziko" w opuszczonym domu naprzeciw „Roundhouse". Było nam ciężko i chłopcy załamali się – wszyscy z wyjątkiem gitarzysty poszli do pracy, zacząłem więc rozglądać się za nowymi muzykami. Wtedy poznałem Jeta...*

Jet Black, urodzony w Ilford, Essex: *Mój ojciec był nauczycielem, ja szkoły nienawidziłem. Opuściłem dom i szkołę przy*



Na zdjęciu od lewej: Jet Black, Jean Jacques Burnel, Dave Green Field, Hugh Cornwell.

pierwszej nadarzającej się okazji. Pracowałem jako praktykant ślusarski i stolarski. W nocy grałem na perkusji w amatorskich zespołach jazzowych... Kiedy? Jeszcze zanim pojawili się The Beatles. Po dwóch nieudanych małżeństwach Black przeniósł się do Guildford w hrabstwie Surrey. Otworzył tam sklep z napojami alkoholowymi, później interes powiększył o wytwórnię lodów. Prowadził spokojne życie sklepikarza aż do 1974 roku, kiedy wpadł mu w ręce egzemplarz „Melody Makera" z ogłoszeniem *Poszukujemy perkusisty do rock and rollowego zespołu.*

RS

Obrzydły mi lody i ta codzienna nuda londyńskich przedmieść. Pojechałem na przesłuchanie. Przyznam, że lepiej się nam wtedy rozmawiało niż grało. Hugh zaraził mnie swoim entuzjazmem i wiarą w powodzenie. Zaproponowałem obu, by przenieśli się do mnie, do Guildford. Niedługo później wpadł do mnie znajomy z jakimś autostopowiczem, którego wziął po drodze. Okazało się, że John dobrze gra na gitarze i podziela nasze poglądy na muzykę. Hugh dał mu swoją gitarę basową.

John czyli Jean-Jacques Burnel, syn francuskich emigrantów, urodzony w Londynie: *Kiedy byłem mały matka codziennie odprowadzała mnie do szkoły i całowała na pożegnanie, co jest normalnym zwyczajem matek we Francji. Koledzy uważali jednak, że jestem maminsynkiem i ciągle mnie bili. Aż wreszcie ojciec nauczył mnie walczyć.*

Cornwell, Black i Burnel wkrótce pozbyli się szwedzkiego gitarzysty, który coraz mniej rozumiał o co chodzi. Black powierzył prowadzenie interesu swojemu pełnomocnikowi, a cała trójka – już pod szyldem The Guildford Stranglers – przeniosła się 10 mil za miasto, do Chiddingfold, gdzie znalazła dogodne warunki do mieszkania, a przede wszystkim – prób. Kolejne ogłoszenie w „Melody Maker" i w maju 1975 r. ostatecznie ustalił się skład zespołu. Czwartym muzykiem został grający na instrumentach klawiszowych Dave Greenfield z Brighton.

Z nazwy usunięto słowo Guildford – pozostało The Stranglers.

Dagenham Dave

Na przełomie 1975 i 1976 roku wydrukowany został promocyjny plakat The Stranglers. Było to powiększone zdjęcie zbroczonej krwią ofiary dusiciela z Bostonu. Uznano to za posunięcie w złym guście, choć wywoływanie skandali i epatowanie brutalnością stanowiło codzienną praktykę w początkowej fazie punk-rockowej rewolty. Przeciwko The Stranglers sprzysięgli się wszyscy: oficjalna prasa, wciąż jeszcze niezdecydowana, czy bronić „starych", czy popierać „młodych", przede wszystkim jednak redaktorzy niezależnych pisemek, tzw. punkzine'ow (zbitka słów „punk" i „magazine"). Koncerty kończyły się zazwyczaj awanturami: nieraz zdarzało się, że muzycy musieli opuszczać scenę, gdyż bombardowano ich najrozmaitszymi przedmiotami, dochodziło również do bójek. Jak należy się domyślać, właściciele klubów i sal koncertowych nie kwapili się z ponownym zapraszaniem tak niechętnie widzianego przez publiczność zespołu.

Początkowe porażki i niepowodzenia nie załamały jednak czwórki, nie zmusiły jej do zmiany kursu. Przeciwnie: skonsolidowały ją, co więcej – dały jej coś, co określa się nieprzetłumaczalnym na język polski terminem „image".

Kolejne przypadkowe spotkanie wpłynęło na całkowitą zmianę kursu. Pewnego wieczoru, po występie, w garderobie pojawił się młody Murzyn, który przedstawił się jako Dagenham Dave. *Nieprawdopodobny wręcz hedonista* – wspomina go Cornwell – *ale ten czarny robotnik z zakładów samochodowych w Dagenham był także niezwykle inteligentnym samoukiem. Jako jeden z najbardziej oddanych i entuzjastycznych zwolenników The Stranlgers przyprowadził na nasz koncert w „100 Club" dosłownie wszystkich chłopców z Finchley. Był naszym wielkim sprzymierzeńcem i mentorem. Pewnego dnia znaleziono go na dnie Tamizy koło mostu Tower.*

Chłopcy z Finchley, o których mówi Cornwell, stanowili najpotężniejszy w Londynie kontyngent punków. Wbrew atakom ekstremalnych ideologów, znaleźli oni w muzyce, tekstach i osobowości The Stranglers coś, z czym mogli się identyfikować. Nie ma w tym żadnej sprzeczności – ma w gruncie rzeczy, pod względem brutalnego stosunku do otaczającego świata, mówienia o rzeczywistości bez eufemizmów, kultu męskiej przyjaźni, dynamicznych utworów i postawy twardych ludzi nie ustępowali punkom. Robili to jednak lepiej, inteligentniej – bardziej przekonująco.

Rattus Norvegicus

Sukces zespołu ugruntowało na początku 1977 roku wydanie singla *(Take A)Grip(On Yourself)* oraz albumu *Rattus Norvegicus*, który jako pierwsza długogrająca płyta nowofalowa znalazła się w kwietniu w pierwszej dziesiątce najlepiej sprzedawanych longplayów w Anglii. W tym udanym zbiorze dominują piosenki o tematyce erotycznej, nie ma w nich jednak ani szczypty liryzmu. Są tutaj portrety zadowolonej z siebie durnej samiczki specjalizującej się w kolekcjonowaniu muzyków rockowych *(London Lady)* i atrakcyjnej, budzącej fizyczne pożądanie „dziewczyny z paczki" *(Princess Of The Street)*. *Peaches* jest lekko parodystycznym zapisem myśli przechadzającego się po plaży osobnika, podniecającego się na widok nagich ciał; *Sometimes* wprowadza natomiast do kontaktów łączących mężczyznę i kobietę element sadomasochizmu. Prawdziwym bohaterem tych utworów jest jednak miasto, które wypaczyło charaktery ludzi, uczyniło ich obojętnymi, brutalnymi. Nawet Chrystus, gdyby pojawił się na ulicach, byłby bezsilny *(Hanging Around)*. W zamykającym płytę *Down In The Sewer* pojawia się metafora labiryntu kanałów ściekowych, gdzie hasają olbrzymie, wędrowne szczury – okazy gatunku rattus norwegicus.

Nie zabrakło, naturalnie, głosów krytycznych. Skojarzenie z The Doors wynikło ze stosowania przez The Stranglers identycznego instrumentarium, w którym dominująca rola przypada instrumentom klawiszowym. Wpłynęło ono decydująco na formalną organizację materiału muzycznego: grę Greenfielda cechuje zaś podobna nieco do stylu Raya Manzarka duża ruchliwość i rezygnacja z budowania przestrzennego tła, do czego przyzwyczaiły publiczność takie zespoły, jak Yes. Pokrewieństwo z The Doors najsilniej występuje w utworach nawiązujących nieco do konwencji rhythm and bluesa, jak *Princess Of The Street* czy *Peaches*, znika zaś zupełnie w kompozycjach o oryginalnej melodyce, by wymienić tu tylko *Goodbye Toulouse* czy *London Lady*.

Sprawę tę można zresztą ująć inaczej: The Doors byli tak dobrym wzorcem, że zdziwienie budzi fakt, iż nikt przed The Stranglers nie nawiązał do tej tradycji, nie zdobył się na jej kontynuację. Wydany w grudniu 1977 roku drugi album, *No More Heroes*, stanowi w zasadzie dopełnienie *Rattus Norvegicus*. Jest równie dobry, nie wnosi jednak niczego nowego pod względem muzycznym. Używając słowa „dopełnienie", miałem na myśli pewne motywy tematyczne: nietolerancja w stosunku do wszelkiego rodzaju odmieńców *(I Feel Like A Wog)*, zjadliwa krytyka systemu wychowawczego w szkole *(School Mam)*, atrofia uczuć *(English Towns)*. Uwagę przede wszystkim zwraca pozbawione sentymentów pożegnanie przyjaciela, który wybrał samobójczą śmierć *(Dagenham Dave)*. Tytułowy utwór przynosi gorzką konstatację, iż wypadło nam żyć w czasach, w jakich nie ma już miejsca dla bohaterów.

Obywatele Europy

Płyta *No More Heroes* zamyka zdecydowanie pierwszy – londyński – okres twórczości The Stranglers, w którym teksty utworów raczej nie wykraczały poza pokrewną punk-rockowi wyostrzoną obserwację obyczajową i obficie skropioną witriolem refleksję nad wynaturzeniami występującymi we wszystkich sferach życia w wielkiej metropolii doby kryzysu. Przemiana, jaka nastąpiła niebawem była tak radykalna, jak rozszerzenie się pola widzenia, gdy przez lornetkę spojrzy się z odwrotnej strony. Londyn przestał być universum – okazał się małym punktem na mapie Europy i świata. Używając symboliki The Stranglers, szczur wędrowny opuścił miejski ściek i wyruszył w podróż.

Zmiana optyki była z całą pewnością efektem coraz częstszych tournées zespołu po świecie, ale także i nowych zainteresowań muzyków, oscylujących wokół modnej w Zachodniej Europie doktryny zwanej europocentryzmem. Wydany w 1978 roku album *Black And White* podejmuje dwa wzajemnie uzupełniające się wątki – zagrożenia (strona czarna płyty) i podróży (strona biała). Zagrożenie może być realne, jak w zawartej w *Curfew* wizji wojny oraz irracjonalne, jak w *In The Shadows*, utrzymanym w atmosferze filmu grozy. Podróże pozwalają z bliska przyjrzeć się rozmaitym krajom, spostrzeżenia jednak nie napawają optymizmem. Oto Szwecja – nijaka, pogrążona w letargu – gdzie tylko chmury są interesujące i one jedyne wnoszą trochę ruchu w martwy krajobraz *(Sweden – All Quiet On The Eastern Front)*. Oto RFN ubezwłasnowolnione przez Amerykański Sen *(Curfew)*. Wreszcie – Japonia, opętana ekspansywnym industrializmem, nadzwyczaj celnie wyszydzonym w *Outside Tokyo*: ktoś w fabryce pod Tokio wynalazł czas, wyprodukował 50 milionów zegarków – kiedy je sprzeda, czas przestanie istnieć.

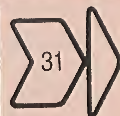
Cywilizacji zachodniej, która zatraciła instynkt samozachowawczy w pogoni za luksusem, hedonistycznymi uciechami, korzyściami materialnymi i psychicznym komfortem za wszelką cenę, The Stranglers przeciwstawiają zahartowanych w walce z morzem śmiałych żeglarzy *(Nice N'Sleazy, Toiler On The Sea)*, wojowników spartańskich i finalny gest znanego japońskiego pisarza Yukio Mishimy *(Death And Night And Blood)*.

Wydany latem 1979 roku *The Raven* stanowi w znacznej mierze kontynuację *Black And White*. Nawiązanie jest oczywiste. Wcześniejszą płytę kończy znakomity utwór *Toiler On The Sea*, którego narrator jest dzielnym żeglarzem zmagającym się z groźnym, północnym morzem – – żeglarzem przeniesionym do dwudziestowiecznego rocka z anglosaksońskich czasów, z średniowiecznych poematów, jak *Seafarer* czy *Wanderer*. *The Raven* rozpoczyna się krótkim instrumentalnym *Longships* (Łodzie Wikingów), będącym wstępem do tytułowej kompozycji – *The Raven* (Kruk). Ów kruk jest przewodnikiem i wiernym druhem Wikingów w kolejnej wyprawie, tym razem na morza południowe. Cała płyta przypomina nieco dziennik podróży, w którym każdy utwór jest jak gdyby zapisem obserwacji poczynionych w różnych miejscach postoju: *Dead Loss Angeles* wyraża niechęć i pogardę The Stranglers do Amerykanów i ich nowobogackiego, disneylandowego modelu kultury: *Ice* – podobnie jak *Death And Night And Blood* (Yukio) z *Black And White* – odnosi się do samobójstwa Mishimy, popełnionego na znak protestu przeciw niszczącemu narodową tradycję, narzuconemu przez okupantów amerykańskiemu stylowi życia; *Nuclear Device (The Wizard Of Aus)* przenosi nas do Australii okresu zamieszek w prowincji Queensland; *Shah Shah A Go Go* nawiązuje do wydarzeń w Iranie, w wyniku których do władzy doszedł Chomeini. Warto tu dodać, że – pominąwszy Iran – tuż przed nagraniem płyty The Stranglers odbyli trasę koncertową obejmującą wszystkie opisane kraje.

The Raven ostro piętnuje dekadencję i zniewieścienie Zachodu. Mówią o tym wprost utwory *Baroque Bordello* i *Don't Bring Harry*. Ów tajemniczy Harry, to bestia luksusu, pożerający ciała i dusze, pozostawiając za sobą bielejące kości.

Black And White pod każdym względem zasługuje na miano opus magnum zespołu The Stranglers. Wraz z nowymi treściami, przekazanymi niezwykle precyzyjnie i sugestywnie, ewoluowała również muzyka. Odznacza się ona niespotykanym dotąd u nowofalowych wykonawców bogactwem melodycznym i harmonicznym. Na bazie tradycji The Doors wyrósł indywidualny, suwerenny styl. Nie da się, niestety, powiedzieć tego samego o *The Raven*. Sporo szkody wyrządzają jej bowiem kompozycje zajmujące się bez ogródek takimi problemami, jak broń nuklearna *(Nuclear Device)*, fanatyzm re-





ligijny *(Shah Shah A Go Go)* czy inżynieria genetyczna *(Genetix)*. Rezygnują one z uogólnienia i poetyckiej metafory na rzecz doraźnej, gazetowej publicystyki, a że rock and roll nie znosi takich zabiegów, przekonał się już o tym niegdyś John Lennon, a po nim niektórzy spośród wykonawców punk-rockowych.

Pod względem muzycznym *The Raven* także ustępuje *Black And White* – jest jednak interesujący, gdyż wskazuje, że zespół nie zamierza zamykać się w obrębie wypracowanego dotąd stylu. Nowe tendencje reprezentują tu *Baroque Bordello*, *Don't Bring Harry* i *Duchess* – odznaczają się one większą melodyjnością i bardziej stonowaną ekspresją, pojawia się w nich również po raz pierwszy cień liryzmu.

Wydanie *The Raven* zbiegło się w czasie z opublikowaniem dwóch płyt sygnowanych indywidualnie przez członków The Stranglers. Były to *Euroman Cometh* Burnela oraz *Nosferatu* Cornwella, zainspirowany klasycznym filmem grozy Friedricha Wilhelma Murnaua z 1922 roku. W jednym z wywiadów Cornwell oświadczył, że Nosferatu jest produktem integralnym, stanowiącym w całości ścieżkę dźwiękową filmu, jaki – być może – zostanie zrealizowany według jego pomysłu w przyszłości. W przeciwieństwie do Burnela, który wyruszył na tournée promocyjne ze specjalnie skompletowanym Eurozespołem, ten typ działalności i reklamy płyty go nie interesował.

Oficjalne informacje o nagrywaniu solowych albumów, żartobliwe doniesienia magazynu „Strangled" o tym, że Dave Greenfield pochłonięty był bez reszty rozwiązywaniem tysięcy krzyżówek, a Jet Black oddawał się rozmyślaniom, jak rozwiązać wszystkie problemy nękające współczesny świat, zdawały się potwierdzać pogłoskę o poważnym rozłamie w zespole. Rozwiały ją koncerty i ukazanie się na początku 1981 roku albumu *Meninblack*.

Panowie w czerni

Meninblack z całą pewnością pozostaje najdziwniejszą pozycją w dyskografii The Stranglers. Aby zrozumieć jej genezę, musimy jednak na chwilę cofnąć się w czasie do roku 1979. Na płycie *The Raven* znalazł się utwór zupełnie nie pasujący do reszty ani tematycznie, ani muzycznie, zatytułowany... właśnie *Meninblack*. Jego bohaterami są anonimowi, pozbawieni twarzy hodowcy i konsumenci rodzaju ludzkiego. Niesamowicie brzmiący, elektronicznie zdeformowany głos Cornwella uchyla rąbka tajemnicy: *nauczyliśmy was wzajemnie się zabijać, aby przetrwała najlepsza rasa – wszystkich was*

WOJCIECH GĄSSOWSKI



Wojciech Gąssowski i Helena Majdaniec

– Czy zamierzasz nagrać w Wifonie nową płytę? Pierwsza – „Love Me Tender" z przebojami Elvisa Presleya ukazała się na rynku niedawno i rozeszła się szybko, pora więc chyba na jakieś nowe przedsięwzięcie. Zwłaszcza że to trwa dość długo.

– Dyrekcja Wifonu zapewniła mnie, że nakład będzie wznowiony, bo przecież płyta ukazała się w małym nakładzie. To czy będę nagrywał dla Wifonu – zależy tylko od Wifonu. Tak długo czekałem na płytę, że nie wiem, czy doczekam następnej, zwłaszcza że są jakieś ograniczenia.

– To są wiadome kłopoty polskiej fonografii, która teraz „rzuciła się" na rock i niczego innego prawie nie zauważa.

– Ale mnie to wciąż dziwi, że nie wydaje się lub wydaje niewiele innych płyt, skoro jest zapotrzebowanie. Słyszałem, że zamówień na moją płytę było około 450 tysięcy, więc chyba jest jeszcze w Polsce dużo osób chętnych do posłuchania takiej muzyki.

Na wszystkich rynkach, na całym świecie istnieją najrozmaitsze gatunki muzyki. Jest bardzo dobrze sprzedawana muzyka pop, muzyka country i – nie wiem czy mogę to głośno powiedzieć – muzyka disco, od której teraz wszyscy się u nas odżegnują. Niektórzy artyści, którzy nie tak dawno mieli z tą muzyką wiele wspólnego – dzisiaj o tym pozapominali twierdząc, że całe życie grali tylko rock.

– A może to wina krytyków, którzy w drugiej połowie lat siedemdziesiątych nie zauważali niczego innego oprócz disco?

– Oczywiście! Publiczności powinno się prezentować szeroką gamę muzyki i wtedy niech muzyk wybiera to, co jemu się naprawdę podoba, w czym się najlepiej czuje. Kto chce grać rock – niech gra rock, kto jazz, niech gra jazz, country i tak dalej. I żeby później na antenie znalazło to odzwierciedlenie.

– No tak, ale po fali disco mamy teraz falę rocka i trudno jej się przeciwstawić. To mocny prąd.

– To także sprawa mody i lansowania. Dziś jest modne to, jutro co innego. Chodzi o to, by nie zapominać tego, co było dobre w przeszłości. Przecież muzyka soul wcale się nie skończyła, tak jak nie skończył się rock and roll.

– A ty sam – do jakiego gatunku byś siebie przypisał? Czy zamierzasz konkurować z rockiem?

– Ja już tę muzykę uprawiałem dziesięć lat temu. Śpiewałem w grupie rockowej Test. Nagraliśmy płytę, ale trafiliśmy na niezbyt sprzyjające warunki. Nie wiem, czy to młodzież była jeszcze nieprzygotowana na odbiór tej muzyki, czy zadecydowało coś innego.

W latach 1972–74 graliśmy ówczesną muzykę rockową, wzorując się na Deep Purple, Led Zeppelin, Jethro Tull, a jednak szło z wielkimi oporami. Graliśmy własne rzeczy, śpiewałem po polsku, a np. występ w telewizji był dla nas wielkim problemem. Nie do pokonania.

– Pewnie mieliście za długie włosy?

– Mieliśmy za długie włosy, za szerokie spodnie, nie takie buty, czy koszulki. Nie wyglądało to tak różowo jak dziś, gdy grupy rockowe nie mają żadnych przeszkód – grają dużo koncertów, występują w telewizji, nagrywają płyty, mają swoją publiczność. Bardzo młodą. Na nasze koncerty przychodzili starsi słuchacze – powyżej dwudziestki, nie takie nastolatki jak dziś. Nie wiem na czym to polega.

– Może byli to po prostu ci, którzy dorastali razem z wami. Byli nastolatkami w czasach Czerwono-Czarnych, a później też się trzymali swych idoli. Tych, którzy przetrwali zmiany spowodowane przez Beatlesów.

– Być może, ale nie sądzę, że dziś jest podobnie. Muzycy rockowi wcale nie są rówieśnikami swych słuchaczy. Rocka nie grają nastolatki!

– Ba, są często od nich dwa razy starsi. Tak jest także w Wielkiej Brytanii, gdzie ci tworzący od początku lat sześćdziesiątych: Stonesi, Beatlesi, Mayall, Clapton, Townshend, przekroczyli już lub dobiegają czterdziestki. Może wy – pierwsza fala polskiego rocka, też jak Animalsi, czy zespół Asia nagralibyście coś nowego?

– Myślałem o tym. Darek Kozakiewicz wrócił z zagranicznych wojaży – można by coś zagrać, ale





Obok: Wojciech Gąssowski z zespołem Polanie. Poniżej: koncert Czerwono-Czarnych (od lewej: Wojciech Gąssowski, Przemysław Gwoździowski, Michał Burano, Karin Stanek).

NIGDY NIE NASTAWIAŁEM SIĘ NA ŁATWE PRZEBOJE

MICHALSKI

czy to kogoś zainteresuje? Myśmy grali bardziej skomplikowany muzycznie rock niż nasze zespoły teraz, bo i angielskie zespoły dzieięć lat temu grały ciekawszą muzykę niż obecna. Nie wiem, czy można wracać do tych spraw.

– A jak do tego doszło, że zacząłeś śpiewać i kiedy?

– To było na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wszyscy wtedy interesowali się rock'n'rollem. Słuchało się Radia Luksembourg, gdzie królował Elvis Presley. Pierwsze jego utwory zafascynowały miliony ludzi w Polsce, a mnie to zostało do dzisiejszego dnia. Zacząłem kolekcjonować jego płyty, co nie było takie łatwe jak teraz. Polskie Radio w minimalnym stopniu nadawało tę muzykę.

– Był tylko jeden w tygodniu półgodzinny program z muzyką młodzieżową „Mój program na antenie", nie było nagrań.

– I Rozgłośnia Harcerska, w której działali moi koledzy ze szkoły – Marek Gaszyński i Witek Pograniczny. Tam była później polsko-zagraniczna lista przebojów i pamiętam, jak się tego słuchało. Odbiór był bardzo marny, ale wszyscy się pasjonowali tymi audycjami.

– Czy już wtedy miałeś magnetofon?

– O nie, miałem adapter.

– Karolinkę czy Bambino?

– Już nie pamiętam. Magnetofon był w tamtych czasach szczytem marzeń. Grałem trochę na gitarze. Przyjechali do Warszawy Czerwono-Czarni – jedyny zespół rock'n'rollowy i ogłosili konkurs „Szukamy młodych talentów". Koledzy namówili mnie, żebym się zgłosił. Grałem i śpiewałem na przerwach w szkole, na podwórku, miałem zresztą wtedy trochę problemów ze szkołą, ale zgłosiłem się, choć z wielką tremą. Czerwono-Czarni występowali wtedy na tzw. „fajfach" w kawiarni Kongresowa. Tłumy ludzi przychodziły na ich występy. Przeszedłem eliminacje, dostałem się do finału turnieju warszawskiego, no i zdobyłem tutaj pierwsze miejsce – wspólnie z Romkiem Hoszowskim. W jakiś czas później zostałem zaproszony do udziału w finałach tego konkursu, który odbył się w Szczecinie. W międzyczasie Czerwono-Czarni proponowali mi współpracę, ale było to w czasie roku szkolnego.

– Znalazłeś się w „Złotej Dziesiątce 62" w niezłym towarzystwie. Kto tam był jeszcze?

– Helena Majdaniec, Karin Stanek, Czesław Wydrzycki czyli Niemen, Wojtek Kędziora czyli Korda. Zaczęliśmy występować z zespołami powstającymi jak grzyby po deszczu – Niebiesko-Czarni, Luxembourg Combo i inne. Zapotrzebowanie było tak duże, że np. Czerwono-Czarni mogli zagrać w każdym mieście tyle koncertów, ile chcieli.

– Czy można się wtedy było utrzymać z występów? Płyty lub radio były dla tych grup nieosiągalne.

– Dostawaliśmy wtedy minimalne wynagrodzenie. Już nie pamiętam, ale zdaje się rzędu 100 złotych za koncert. I to wystarczało. Grało się dwa koncerty dziennie, a czasem nawet cztery czy pięć. Pieniądze zresztą nie były takie ważne. Był szalony entuzjazm. Chciało się grać i śpiewać choćby za grosze.

– Ile piosenek śpiewałeś w takim składankowym programie?

– Ja śpiewałem pięć, sześć piosenek. Była trójka wykonawców, zespół grał także utwory instrumentalne, był konferansjer, tak, że program trwał dwa razy po 45 minut. Soliści byli bardzo popularni, można powiedzieć rozrywani nawet. Na Mokotowie wszyscy byli ze mnie dumni, lecz traktowaliśmy swoją popularność z przymrużeniem oka. Jeśli ktoś uwierzy w swoją wielką sławę, nie poznaje kolegów, z którymi chodził jeszcze tydzień temu do tej samej klasy, to jest śmieszne.

– Kiedy zdecydowałeś się zostać profesjonalnym piosenkarzem?

– Wtedy, kiedy podpisałem kontrakt na stałe występy z Czerwono-Czarnymi. Wcześniej, od czasu do czasu, występowałem – miałem szkołę na głowie, ale później zdecydowałem się. Ta współpraca trwała dwa lata, potem były inne zespoły, także jazzowe, wreszcie zdałem egzamin w Ministerstwie Kultury i Sztuki, dostałem uprawnienia zawodowe artysty estradowego i śpiewałem dalej.

– A jak było z repertuarem? Czy ktoś ci pomagał w wyborze piosenek? I jak było z piosenkami w języku angielskim?

– O, wtedy było ciężko. Nie było tekstów i osoby, które jako tako znały angielski spisywały słowa z płyt. Wykonawca decydował właściwie o tym, co chciał śpiewać. Przynosił płytę na próbę, zespół siadał, opracowywał i już. Tylko że o płyty było bardzo trudno.

– Nie było zatem kogoś, kto od strony artystycznej opiekowałby się młodym artystą?

– Raczej nie. Ciągle się o tym mówiło, ale nigdy do tego nie doszło. Nadal przychodzą młodzi wykonawcy, są kupowani przez Estrady i potem dość szybko znikają, bo o szkoleniu prawie w ogóle nie ma mowy.

– W takim razie jak być powinno?

– Każdy wykonawca pracujący w tzw. „show-businessie" powinien mieć swojego impresaria, który – w zależności od swoich możliwości finansowych – powinien inwestować. Estrady mogą uszyć kostiumy, zapłacić za próby, zaś menażer powinien bardzo blisko współpracować z konkretnym wykonawcą. Estrada na pewno nie potrafi skoncentrować się na jednym artyście, ponieważ ma ich wielu, a poza tym papierki i inne problemy. Początkującego artystę nie stać na wiele rzeczy. Na dobrą sprawę, nie stać go na nic. Spotyka impresaria, ten inwestuje finansowo, organizuje co trzeba – reklamę, kostiumy, występy w telewizji, uczy go. Wykonawca skupia się wtedy tylko na swoich sprawach, sprawach swojego warsztatu i tylko w takim układzie może dojść do jakichś rezultatów. Te sprawy, szczególnie finansowe, powinny być uregulowane przez przepisy. Uważam, że w Polsce powinna być wprowadzona prowizja dla wykonawców od sprzedanych płyt i ruchome stawki. Estrady nieźle zarabiają na wykonawcy, który przyciąga tłumy. Im większe powodzenie ktoś ma w danej chwili, tym wyższe powinien dostawać honorarium. Powinno się mieć możliwość wykorzystania swoich przysłowiowych „pięciu minut". Mówi się o tym i pisze od lat. I nic.

– Czy dlatego częściej występujesz za granicą niż w kraju?

– Ja wyjeżdżam za granicę wspólnie z zespołem Sabat, w którego programie właściwie jestem gościem. Występowaliśmy prawie w całej Europie, w Afryce, ostatnio w Tajlandii, mamy wyjechać do Japonii. Z wielką chęcią występowałbym w Polsce, ale nikt mi tego nie proponuje, poza sporadycznymi wypadkami. Wyjątkiem była jedynie Estrada Poznańska, jeszcze wtedy, gdy miała orkiestrę Alex Band. Z tym bigbandem grywałem trochę koncertów i nagrałem płytę.

– Do jakiej publiczności mógłbyś dziś dotrzeć? Czy do młodej, czy do powodowanych sentymentem wielbicieli starego rock'n'rolla?

– To zależy. Nie wiem dobrze, bo nie miałem jeszcze bezpośredniego kontaktu z tą nową, młodą widownią. Mogę śpiewać i rock, i rock and roll, ale czy piętnastolatki znają tradycję, stare zespoły i przeboje? Oni są nastawieni na dzisiejsze grupy – Maanam, Perfect, TSA. Dobrze by było, gdyby mogli dowiedzieć się czegoś więcej. To co było, wcale nie było gorsze. Wręcz przeciwnie.

– Na estradzie jesteś elegancki. Wykonawcy rocka są programowo rozchełstani i „przybrudzeni", więc czy ta młoda publiczność miałaby do ciebie zaufanie?

– Wszystko zależy od repertuaru, jaki się śpiewa. Występ zespołu jest jakimś przedstawieniem, spektaklem. Inaczej ubiera się muzyk w Filharmonii, inaczej członek zespołu rockowego. Myślę, że byłbym w stanie dopasować się do mody rockowej, ponieważ byłem rockmanem. Za granicą wiele grup rockowych ubiera się nawet z wyszukaną elegancją, to jedynie kwestia stylu i kostiumu. Można młodzieżowo, ale z gustem.

– Wiesz, że nieobecni nie mają racji. Dyrektor Wifonu, też być może zamówiłby większą ilość płyt, gdybyś miał przebój, gdyby było o tobie głośno.

– Tak, ale ja nigdy nie nastawiałem się na łatwe przeboje. Miałem takie piosenki, zawsze jednak wybierałem materiał, który mnie się podobał. Jeśli się spodobał publiczności, to wtedy było bardzo dobrze. Kiedy nagrywaliśmy Zielone wzgórza nad Soliną, nikt nie myślał, że będzie to taki przebój. Na koncertach Testu zorientowałem się też, że Przygodę bez miłości wszyscy znają z naszej płyty, ale to była najłatwiejsza piosenka.

– A czy nie chciałbyś mieć teraz przeboju?

– Nie nastawiam się na to, bo wiem, że to nie takie proste. Być może, zaśpiewam kiedyś znów ze starymi przyjaciółmi z Testu i innych grup, ale trudno ich złapać, bo dużo jeżdżą po świecie. Nawet myślę, że moglibyśmy zrobić niezłe rzeczy. Rockowe? Kto wie, może...

Rozmawiał:
KORNELIUSZ PACUDA

1961 – 1 miejsce w konkursie „Szukamy młodych talentów" ogłoszonym przez Czerwono-Czarnych
1962 – finalista „Złotej Dziesiątki" na I Festiwalu Młodych Talentów w Szczecinie
występ z Czerwono-Czarnymi na I Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu
1963 – nagranie pierwszego singla z Czerwono-Czarnymi występy w klubie „Stodoła" z Chochołami
1964 – nagrania dla Programu III Polskiego Radia z Chochołami; współpraca z jazzowym Swingtetem Janusza Zabieglińskiego
1966 – z Triem Włodzimierza Nahornego śpiewa standardy w koncertach z cyklu „Jazz w Filharmonii"; współpraca z zespołem Polanie
występy z Tajfunami, z którymi nagrywa dwie płyty
1967 – występy z Polanami, nagrania dla Studia Rytm, nagrania do serialu TV „Wojna domowa"
I miejsce w kategorii wokalistów jazzowych – „Jazz nad Odrą 67"
udział w Festiwalu Opolskim (ze Skaldami)
„Zielone wzgórza nad Soliną" Radiową Piosenką Miesiąca
1968 – Tournée z Polanami po Związku Radzieckim;
nagrania z Orkiestrą Studia Rytm p/k Piotra Figla
1969 – występy z Grupą ABC Andrzeja Nebeskiego
1972 – kilkuletnia współpraca z rockowym zespołem Test
1975 – 1981 – częste wyjazdy zagraniczne
1983 – LP Wifonu „Love Me Tender".

33 1/3

23 maja, dokładnie w dziesiątą rocznicę wydania płyty Mike'a Oldfielda *Tubular Bells* ukazał się jego kolejny album – *Crises* (Virgin). Obok Maggie Reilly na płycie występują dwaj znani wokaliści: Jon Anderson i Roger Chapman. ★ Tytułem *Works* amerykański Capitol opatrzył wybór starszych nagrań z dorobku zespołu Pink Floyd. ★ Grupa Allen Collins Band utworzona przez byłych muzyków Lynyrd Skynyrd na bazie późniejszej formacji Rossington-Collins Band firmuje album *Here There And Back* (MCA). ★ Koncertowe nagrania tria Crosby, Stills & Nash zebrane zostały na płycie *Allies* (Atlantic). ★ Nowy album Eltona Johna nosi tytuł *Too Low For Zero* (Rocket). Na singlu wydano utwór *That's Why They Call It The Blues* nagrany z udziałem Stevie Wondera – harmonijka. ★ Nieznane dotąd poza Jamajką nagrania Boba Marleya i grupy Wailers z lat 1978–1980 zebrano na płycie *Confrontation* (Tuff Gong). ★ Ukazały się ponadto: *Body Wishes* – Rod Stewart (Riva), *Joan Jett & The Blackhearts* (Boardwalk), *Girl At Her Volcano* – Rickie Lee Jones (Warner Bros), *The Net* – Little River Band (Capitol), *You Bought It, You Name It* – Joe Walsh (Full Moon-Warner Bros), *Anthology* – Commodores (Motown), *Non Fiction* – Blasters (Warner Bros), *Romance In The Night* – Jose Feliciano (Motown), *Smuggler Out A-Live* – Helen Schneider with The Kick (Mirage), *Just Us* – Marshall Tucker Band (Warner Bros). ★ Nowa płyta grupy Sparks *In Outer Space* (Atlantic) przynosi kolejną porcję sarkastycznych utworów braci Meal, którzy tym razem pierwszoplanową rolę wyznaczyli instrumentom elektronicznym. ★ Album *Arcade* (Electra) otwiera solową karierę Patricka Simmonsa, byłego gitarzysty rozwiązanej w ubiegłym roku grupy Doobie Brothers. ★ Najstarsze przeboje Neila Diamonda, wygrzebane w archiwach wytwórni Bang, trafiły na płytę *Classics* (Columbia). ★ Wraca na scenę zespół Sly & The Family Stone, popularny w końcu lat sześćdziesiątych, z trzyletnim opóźnieniem ukazuje się jednak płyta *Ain't But The One Way* (Warner Bros). ★ Waylon Jennings, gwiazdor muzyki country nagrał płytę o przewrotnym tytule *It's Only Rock & Roll* (RCA). W duecie z Wille Nelsonem firmuje on album *Take It To The Limit* (Columbia). ★ Nowa płyta amerykańskiego balladzisty Leo Kottke nosi tytuł *Time Step* (Chrysalis). NRD-owska Amiga wydała pod tytułem *Leo Kottke* wybór najciekawszych nagrań z trzech starszych albumów gitarzysty dla tej samej wytwórni Chrysalis: *Leo Kottke* (1976), *Burnt Lips* (1978), *Balance* (1979). ★ Nowości rocka spod znaku heavy-metal: *Head First* – Uriah Heep (Bronze), *Keep It Up* – Loverboy (Columbia), *Siogo* – Blackfoot (Atco). ★ *The Fugitive* to tytuł kolejnej płyty Tony'ego Banksa, pianisty Genesis (Charisma). ★ Albumem *Baby Sister* zadebiutowała jako solistka June Pointer z rodzinnego zespołu Pointer Sisters (Planet). ★ Stevie Nicks, wokalistka grupy Fleetwood Mac dyskontuje sukces płyty *Bella Donna* albumem *The Wild Heart* (Modern). ★ Trzeci już album Diona Di Mucci z utworami o tematyce religijnej nosi tytuł *I Put Away My Idols* (Day Spring). ★ Dave Edmunds zdradza swą fascynację wczesnym rock and rollem na płycie *Information* (Arista), podejmując w kilku nagraniach próbę dialogu z nurtem „new romantic". ★ Pierwszy album grupy Motorhead z Brianem Robertsonem nosi tytuł *Another Perfect Day* (Bronze). ★ Coati Mundi czyli Andy Hernandez wibrafonista, aranżer i kompozytor z zespołu Kid Creole & The Coconuts nagrał dla wytwórni Virgin pierwszą płytę solową: *The Former 12 Year Old Genius*. ★ Zapowiadane na kwiecień wydanie podwójnego albumu grupy Electric Light Orchestra – *Secret Messages* (Jet) bardzo przesunęło się w czasie. ★ Z myślą o wielbicielach rockabilly przygotowano wspomnieniową płytę Elvisa Presleya *I Was The One* (RCA). ★ Jon Anderson, były wokalista Yes oraz Vangelis firmują kolejny wspólny album: *Private Collection* (Polydor). ★ Siouxsie Sioux oraz perkusista z jej zespołu – Budgie Banshee występują jako The Creatures na płycie *The Feast* (Polydor). ★ Ukazały się też: *Cimera* – Bill Nelson (Mercury, mini-LP), *Oil On The Canvas* – Japan (Virgin, podwójny album koncertowy), *The Mole Show, Live At The Roxy* – Residents (Ralph), *Power Corruption And Lies* – New Order (Factory), *You've Gotta Say Yes To Another Excess* – Yello (Stiff), *Live In Prague* – Fred Frith i Chris Cutler (Recommended), *Whammy!* – The B-52's (Warner Bros). ★ Najnowszy longplay Omegi – *Omega XI* (Pepita) nawiązuje do poprzedniego albumu *Az arc* i jego rock'n'rollowo-dyskotekowej estetyki, ale podobnie jak tamta płyta należy do słabszych pozycji w dyskografii zespołu. Inna czołowa węgierska grupa – Locomotiv GT nagrała swój kolejny longplay, *Locomotiv X* (Pepita); luźno wiąże się on z rockową konwencją i dostarcza rytmicznej muzyki tanecznej o nieco pastiszowym charakterze. Nie stanowi to zaskoczenia biorąc pod uwagę dotychczasowy dorobek grupy, ale po płycie mającej być zagraniczną wizytówką Locomotivu (nagrania powstały w koprodukcji z brytyjskim koncernem EMI) można było się spodziewać czegoś więcej. Lider Omegi – László Benkö zrealizował samodzielnie longplay z użytkową muzyką elektroniczną – *Benkö Lexikon* (Start), ustępuje on solowej płycie lidera Locomotivu GT – Gábora Pressera, *Electromantic* (Pepita), która bez wątpienia jest dowodem kompozytorskiej i aranżacyjnej elokwencji tego węgierskiego muzyka. ★ Podczas nagrywania nowej płyty Milesa Davisa *Star People* (Columbia) skład jego zespołu rozszerzony został o gitarzystę Johna Scofielda. ★ Podwójny album *Travels* dokumentuje działalność koncertową grupy Pata Metheny'ego (ECM). ★ Wytwórnia Jasmine firmuje płytę Keith Jarretta *Back Hand*. ★ *In Your Eyes* to pierwszy studyjny album George'a Bensona od trzech lat (Warner Bros). ★ Zespół Crusaders tworzą obecnie: Joe Sample (kybds) oraz Wilton Felder (ts,b). Wspólnymi siłami nagrali oni płyty solowe. Sample firmuje album *The Hunter* (MCA), a Felder płytę *Gentle Fire* (MCA). ★ W nagraniu nowego albumu Didier Lockwooda *The Kid* (JMS) wzięli udział: Alphonso Johnson, Barry Finnerty, David Sancious oraz Richie Morales. ★ Ogromnie popularny w Stanach Zjednoczonych gitarzysta Earl Klugh firmuje płytę *Low Ride* (Capitol). ★ Ukazały się też: *Guardian Of The Light* – George Duke (Epic), *Smokin'* – Billy Cobham's Glass Menagerie (Elektra Musician), *Looking At You, Looking At Me* – Narada Michael Walden (Elektra Musician), *Juicyfruit* – Mtume (Epic), *Autumn* – George Winston (Windham), *Out Like A Light* – John Scofield Trio (Enja). ★ Wśród licencyjnych nowości radzieckiej Melodii znajdują się m.in.: *Wozwraszczenie nawsiegda* zespołu Return To Forever w składzie: Chick Corea, Joe Farrell, Stanley Clarke, Airto Moreira (lic. ECM), *Stephane Grappelli – Jean-Luc Ponty* (lic. Metronome), *Iskusstwo Freddie Hubbarda* – Freddie Hubbard (lic. MCA). ★ Podwójny album *Bill Evans – A Tribute* (Palo Alto) przynosi kompozycje Evansa w wykonaniu czternastu znanych pianistów, m.in. Jimmy Rowlesa, George'a Shearinga, Teddy Wilsona, McCoy Tynera, Herbie Hancocka, Chicka Corei i Dave Frishberga. ★ Wspólny koncert trzech wirtuozów gitary jazzowej – Charlie Byrda, Herba Ellisa oraz Barney Kassela latem ub.r. w Waszyngtonie dokumentuje płyta *Great Guitars At Charlie's Georgetown* (Concord Jazz). ★ Album *Six Duets* (Cecma) powstał w wyniku współpracy saksofonisty Anthony Braxtona z Johnem Lindbergiem, który z kolei na płycie *Unison* (Cecma) występuje w duecie z Marty Ehrlichem. Za najpełniejszy, najbardziej dojrzały efekt wieloletnich kontaktów artystycznych Braxtona z Richardem Teitelbaumem (instrumenty elektroniczne) uznał recenzent miesięcznika „Down Beat" płytę *Open Aspects '82* (Hot Art). ★ Gary Windo, saksofonista znany z nagrań Carli Bley firmuje album *Dogface* (Europa Rec). ★ Do nagrania płyty *Judy's Bounce* (Soul Note) alcista Jemeel Moondoc zaprosił Freda Hopkinsa oraz Eda Blackwella. ★ Podczas koncertu zarejestrowanego na płycie *Live Cannes Concert* pianiście Ahmad Jamalowi towarzyszył m.in. wibrafonista Gary Burton (Chiaroscuro). ★ Ukazały się też: *The Kill* – Peter Kuhn (Soul Note), *The 3R's* – Red Rodney (Muse), *Codona 3* – Don Cherry, Colin Walcott i Nana Vasconcelos (ECM, 2 LP's) *Return To Alto Acres* – Richie Cole (Palo Alto), *One Entrance, Many Exits* – Mal Waldron (Palo Alto). Wśród nowości wytwórni Pablo są m.in.: *Jazz At The Philharmonic 1983* – Eddie „Lockjaw" Davis, Harry Edison i Al Grey, *Virtuoso 4* – Joe Pass oraz *Two Of The Few* – Oscar Peterson i Milt Jackson, natomiast wydawnictwo Jasmine firmuje m.in.: *Three For A Quarter, One For A Dime* – Archie Shepp, *East Brodway Run Down* – Sonny Rollins i *Happenings* – Hank Jones, Oliver Nelson oraz Clark Terry. ★ Wśród wznowień, reedycji i płyt o charakterze przekrojowym wymienić warto dwa podwójne albumy pod wspólnym tytułem: *Satchmo – A Musical Autobiography Of Louis Armstrong* (MCA), a także: *Piano Classics 1923–1924* – Jelly Roll Morton (Folk-ways), *Stating The Case* – Ornette Coleman (Jazz Anthology), *Dizzy Gillespie & His Big Band Live In HiFi From Birdland, Summer 1956* (Fanfare), *Sing Sing Sing* – Benny Goodman (Pausa), *Out To Lunch* – Eric Dolphy (blue Note), *Monk* – Thelonious Monk (Pausa). ★ Ukazały się także: *Lionel Hampton Presents Buddy Rich* (Kingdom Jazz), *Swish* – Max Roach i Connie Crothers (New Artists), *Lieb: Close Up* – David Liebman (Contempo-Vibrato), *One More Day* – Cleo Laine (DRG), *Journey To The Rainbow* – Chuck Mangione (Columbia). ★ Nowe płyty bluesowe: *Rides Again* – Otis Spann (Piccadilly), *Lessons In Living* – Mose Allison (Elektra Musician), *Sings The Blues* – Jimmie Witherspoon (Muse).

W 81 numerze polskiej edycji „Jazz Forum" ogłoszone zostały wyniki ankiety czytelników tego pisma: JAZZ TOP '82 i ROCK TOP '82. Tytuł jazzowego muzyka roku przypadł Zbigniewowi Namysłowskiemu, który wyprzedził Krzesimira Dębskiego i Tomasza Stańkę. W kategorii grup jazzowych największą ilość głosów uzyskał zespół String Connection przed In/Formation i Air Condition, a wśród big bandów – Big Band Akademii Muzycznej w Katowicach. Najlepszym aranżerem okazał się Wojciech Karolak, zaś kompozytorem – Zbigniew Namysłowski. Wśród instrumentalistów pierwsze miejsca zajęli: trąbka – Tomasz Stańko, puzon – Marek Michalak, saksofon sopranowy – Tomasz Szukalski, saksofon altowy – Zbigniew Namysłowski, saksofon tenorowy – Tomasz Szukalski, saksofon barytonowy – Jan Wróblewski, klarnet – Janusz Kwiecień, flet – Krzysztof Zgraja, skrzypce – Krzesimir Dębski, wibrafon – Jerzy Milian, organy – Wojciech Karolak, fortepian – Adam Makowicz, fortepian elektryczny – Władysław Sendecki, syntezator – Janusz Grzywacz, gitara – Marek Bliziński, kontrabas – Zbigniew Wegehaupt, bas elektryczny – Krzysztof Ścierański, perkusja – Czesław Bartkowski, instrumenty perkusyjne – Wojciech Kowalewski, instrumenty różne – Michał Urbaniak (lyricon). Najlepszy wokalista to Stanisław Sojka, wokalistka – Urszula Dudziak, grupa wokalna – Novi Singers. Za płytę roku uznano nagrania Stanisława Sojki *Blublula*, za największe wydarzenie – koncerty Art Ensamble Of Chicago, za nową nadzieję – Heavy Metal Sextet. Największą ilość notowań w ankiecie poszczycić się może Zbigniew Namysłowski. Oprócz wymienionych wyżej pierwszych lokat, znalazł się także na drugim miejscu jako aranżer i flecista oraz na trzecim w kategorii saksofonu sopranowego i instrumentów różnych (saksofon sopranino).

Po raz pierwszy czytelnicy „Jazz Forum" typowali również muzyków rockowych. Muzykiem roku wybrali Zbigniewa Hołdysa. Dalsze wyniki ROCK TOP '82: grupa rockowa – Maanam (przed Republiką i Perfectem), kompozytor – Zbigniew Hołdys, piosenkarz – Grzegorz Markowski (przed Grzegorzem Ciechowskim), piosenkarka – Kora, płyta roku – Maanam *O!*, wydarzenie roku – występy zespołu Budgie, nowa nadzieja – Republika.

MUZYKALIA

★ Laureatami XIX Studenckiego Festiwalu Piosenki zostali: **Antonina Krzysztoń** (I nagroda), **Zespół Reprezentacyjny** z Warszawy i **Krakersy** z Wrocławia (II nagrody), **Magdalena Żuk** (III nagroda). *Tak jurorzy, jak i obserwatorzy zgodnie podkreślali, że dwuletnia przerwa sprawiła, iż piosenkarze studenccy jakby od nowa debiutują, nie bardzo jeszcze wiedząc, w którą udać się stronę... To natomiast, co godne podkreślenia to duża kultura muzyczna zdecydowanej większości wykonawców* – stwierdza „Echo Krakowa".

★ Sekcja krytyków PSJ wybrała **String Connection** jako zespół roku 1982. Coroczna nagroda krytyków przyznawana jest grupom lub solistom, którzy wykazali się największą aktywnością w ciągu minionego roku i rokują największe nadzieje na przyszłość.

★ Podwójny album koncertowy **Milesa Davisa**, *We Want Miles* zdobył

MILES DAVIS z CARLOSEM SANTANĄ

złoty medal w dwunastym plebiscycie Jazz Disk Award w Tokio, wkrótce zaś otrzymał nagrodę Grammy w kategorii „najlepsza jazzowa płyta instrumentalna roku". Na amerykańskim rynku wydawniczym ukazała się natomiast obszerna biografia wybitnego trębacza pióra Erica Nisensona Round About Midnight: *A Portrait of Miles Davis*. Mimo tylu zaszczytów brytyjska prasa muzyczna bardzo krytycznie oceniła jego występy w londyńskim Hammersmith Odeon na początku maja.

★ Obok *We Want Miles*, nagrody Grammy w grupie płyt jazzowych otrzymali: wokalista **Mel Torme** za *An Evening With George Shearing And Mel Torme* (Concord), zespół **Manhattan Transfer** za *Route 66* (Atlantic), kwartet **Phila Woodsa** za *More Live* (Adelphi), orkiestra **Counta Basiego** za *Warm Breeze* (Pablo Today) i **Pat Metheny Group** za *Offramp* (ECM).

★ Niecały rok po tragicznej śmierci gitarzysty, Jamesa Honeyman-Scotta, w połowie kwietnia zmarł drugi z założycieli The Pretenders, basista **Pete Farndon**. Farndon stał ostatnio na czele własnego zespołu założonego wraz z dawnym perkusistą The Clash, Topperem Headonem. Z pierwszego składu The Pretenders pozostali już tylko wokalistka Chrissie Hynde i perkusista Martin Chamers. Nowymi muzykami są Malcolm Foster (bg) i Robbie McIntosh (g).

★ W połowie kwietnia zmarł cenniony producent płyt, kompozytor i gitarzysta basowy **Felix Pappalardi**. Pappalardi, w połowie lat sześćdziesiątych współpracował m.in. z Lovin' Spoonful i Youngbloods, później firmował najsłynniejsze płyty Cream, Disraeli Gears, Wheels Of Fire i Goodbye, wreszcie grał w grupie Mountain.

★ Basista **Glen Matlock** z pierwszego składu Sex Pistols występuje obecnie w zespole The London Cowboys. Inni weterani punk-rocka, Nic Austin i Geoff Sewell z Chelsea założyli ostatnio nowy zespół – Bandits At 4 o'Clock.

★ 7 maja w Brockwell Park w Brixton w południowym Londynie odbył się wielki koncert zorganizowany pod hasłami przerwania wyścigu zbrojeń i zlikwidowania rozmieszczonej na terytorium Wielkiej Brytanii broni nuklearnej. W manifestacji wzięło udział około 70 tysięcy młodzieży, wśród wykonawców byli zaś **The Damned, Style Council, Hazel O'Connor i Madness.**

★ W kwietniu zmarł w wieku 77 lat **Earl „Fatha" Hines.** Uważany za prekursora nowoczesnej pianistyki

EARL HINES

jazzowej, Hines rozpoczął karierę w 1926 roku nagrywając klasyczne płyty z zespołem Louisa Armstronga Hot Five. Prowadzony przez niego od 1928 roku big band, choć stylistycznie osadzony w epoce swingu, stał się wylęgarnią bebopowych talentów z Charlie Parkerem, Dizzy Gillespiem, Wardellem Grayem na czele. Śpiewali w nim także tacy wokaliści, jak Billy Eckstine i Sarah Vaughan. W latach 1948–51 pianista ponownie związał się z Armstrongiem, później niestrudzenie podróżował po świecie odwiedzając także i ZSRR oraz występował na wszystkich liczących się festiwalach jazzowych.

★ 21 i 22 maja w Hammersmith Odeon odbył się **London Blues Festival.** Gwiazdami obu wieczorów byli John Lee Hooker And The Coast To Coast Blues Band, The Albert King Blues Band oraz Buddy Guy z Juniorem Wellsem.

★ Przestał istnieć duet **YAZOO.**

★ W maju odbyły się trzy ważne festiwale muzyczne: **IV Międzynarodowe Spotkania Chórów w Warszawie** (5–8 maja), impreza zbyt mało spopularyzowana, zasługująca na większy rozgłos i zainteresowanie w przyszłości.

★ **Festiwal Muzyki w Łańcucie** (14–22 maja) zapowiadano jako „Festiwal gwiazd". Rzeczywiście wzięło w nim udział kilku znanych i cenionych solistów: **Andrzej Hiolski, Roman Jabłoński, Konstanty Kulka... Czesław Niemen.** Prawie wszystkie koncerty zostały zarejestrowane przez telewizję i będą odtwarzane w jej programach. Nie zabrakło reklamy, której służyły m.in. radiowe relacje ulubieńca słuchaczy Bogusława Kaczyńskiego, sprawującego także funkcję kierownika artystycznego całej imprezy.

★ **VII Łódzkie Spotkania Baletowe** (15-31 maja), to przegląd dorobku najlepszych polskich zespołów z teatrów operowych w Warszawie, Łodzi, Gdańsku i Wrocławiu. Wystąpiły również Wrocławski Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego, Polski Teatr Tańca Konrada Drzewieckiego oraz zagraniczne grupy baletowe z Holandii, Węgier, Francji i Związku Radzieckiego.

★ Laureat pierwszej nagrody VIII Konkursu Chopinowskiego, znakomity pianista amerykański **Garrick Ohlsson** wystąpił z recitalem w sali Filharmonii Narodowej. Program wypełniły utwory Beethovena, Chopina, Skriabina i Wolpego.

★ Po raz siódmy odbył się w Strzelcach Krajeńskich **Ogólnopolski Konkurs Gitary Klasycznej** dla uczniów PSM I st. oraz Społecznych Ognisk Muzycznych organizowany przez Gorzowskie Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego. Wśród laureatów znaleźli się: Rafał Fornalak z Koszalina, Piotr Kosmowski z Poznania, Marian Czarnecki z Łodzi oraz duet gitarowy z PSM I st. w Katowicach.

★ **Willie Nelson**, gwiazda muzyki country, idzie w ślady Krisa Kristoffersona. Robi karierę filmową. Ostatnio zagrał główną rolę w filmie Freda Schepisi „Barbarosa". Szkoda tylko, że to nie on skomponował muzykę do tego westernu.

★ **Bill Wyman** jest głównym aktorem, a zarazem i producentem autobiograficznego filmu *Digital Dreams* wyreżyserowanego przez Roberta Dornhelna. W obrazie rozgrywającym się równolegle w planie realistycznym i fantastycznym, obok basisty Rolling Stones i jego żony Astrid, występują aktor James Coburn, astronom Patrick Moore, Jean-Jacques Burnel z The Stranglers, znany komik Stanley Unwin oraz scenarzysta Richard O'Brien.

BILL WYMAN (The Rolling Stones)

★ Koła Stowarzyszenia Muzyki Ludowej „Country" prowadzą coraz energiczniejszą działalność. Urządzają spotkania, prelekcje i koncerty popularyzujące muzykę country. Koło przy WSP w Słupsku zorganizowało pod koniec maja udany **„Country Meeting"** z udziałem krajowych grup: Country Road, Blue Train i zespołu Tomka Szweda. Podobne imprezy odbyły się w Radomiu, Lesku, Gliwicach i warszawskim Parku Szczęśliwickim. Ta ostatnia była „przedbiegiem" przed Piknikiem Country w Mrągowie, który odbędzie się w dniach 5–7 sierpnia.

★ Poznań staje się polskim Nashville. W radiowym studiu nagrywała niedawno wracająca do zdrowia **Urszula Sipińska.** Nowe piosenki w stylu country nagrał też **Gang Marcela.**

★ Angielski organista **Peter Hurford** dokonał gigantycznego dzieła: nagrał 25 longplayów ze wszystkimi kompozycjami Bacha na organy. Koncertował on z dziewięciu różnych instrumentów w Kanadzie, RFN, Austrii, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i Australii. Podobną ideę realizuje nasza firma Wifon, która rejestruje grę Karola Gołębiowskiego na najlepszych polskich organach. Obawiamy się, że ten komplet dzieł organowych Jana Sebastiana nie zdąży się jednak pojawić na naszym rynku w 1985, a więc w Trzechsetną Rocznicę Urodzin wielkiego kompozytora.

★ „Another Perfect Day" jest pierwszym albumem tria **Motörhead** zrealizowanym z nowym gitarzystą Brianem Robertsonem.

★ Kolejna sensacją 25-lecia londyńskiego klubu Marquee były dwa występy reaktywowanej z tej okazji grupy **The Yardbirds.** Podobne koncerty zapowiadają także grupy Caravan, Manfred Mann, The Shadows i... Ten Years After!

★ Leah Seresin i Chrysta Jones opuściły zespół **Animal Nightlife.**

★ Po blisko 10 latach przerwy na brytyjskich estradach znów pojawi się **Tom Jones.** Pierwszy koncert tego zapomnianego już dziś piosenkarza, po powrocie ze Stanów Zjednoczonych odbędzie się 11 września w Cardiff.

★ Nowym wokalistą The Little River Band został **John Farnham.**

★ **Bruce Foxton** – basista rozwiązanej przed kilkoma miesiącami grupy **The Jam** rozpoczął solową karierę. Jego pierwszy singiel ukaże się latem nakładem wytwórni Arista.

★ **Billy Curie** na dobre rozstał się z Visage, koncentrując się na współpracy z grupą Ultravox oraz solowej działalności koncertowo-nagraniowej.

★ Beki Bondage, która przed kilkoma miesiącami opuściła Vice Squad stoi obecnie na czele grupy **Ligotage.** W zespole tym grają: perkusista Steve Roberts znany ze współpracy z UK Subs, eks-basista Chelsea – Linc oraz gitarzysta ukrywający się pod pseudonimem Momo Sex.

★ Grupa **Vox** otrzymała „Złotą Płytę" Wifonu za longplay „Monte Carlo Is Great" (LP 045).

★ W dniach 5–10 maja odbyły się w Rzeszowie **Ogólnopolskie Spotkania Estradowe „Nowości estrady" – OSET '83**, zorganizowane przez miejscową estradę i Departament Teatru i Estrady MKiS. Impreza nawiązuje do Ogólnopolskich Festiwali Zespołów Estradowych (Olsztyn, 1963–68), Polskich Targów Estradowych (Łódź, 1974–77) i Międzynarodowej Wiosny Estradowej (Poznań, 1976–80).

★ **GRZEGORZ MARKOWSKI** zwierzył się reporterowi **„Kuriera Lubelskiego"**: ***Przeżyłem wielką przygodę z Perfectem. Z jednej strony powinno się podchodzić do życia bardzo pokornie, pomyśleć sobie, że formacja Perfect dała mi przeżyć to, czego nie przeżyłbym z nikim innym. Jednak z drugiej strony coś podszeptuje – „szkoda, że to już koniec, mogłoby trwać jeszcze troche"....***

★ **URSZULA** w wywiadzie dla **„Gazety Lubuskiej"**: ***Festiwale? Owszem, istnieją, ale prędko się zapomina o laureatach i praktycznie nie dają one amatorom żadnej korzyści. Chociażby mój udział w Festiwalu Piosenki Radzieckiej w Zielonej Górze w 1977 roku. Otrzymałam na nim główną nagrodę – „Złoty Samowar". Stoi teraz sobie w domu i brzęczy, gdy gram na pianinie. I nic poza tym, żadnego zainteresowania ze strony nazwijmy to menażerów piosenki...***

★ ***Terminy koncertowe grupy RSC w dużej mierze zależą od rozkładu zajęć na uczelni i w szkole, wyjaśniają muzykujący studenci z Rzeszowa w wywiadzie dla tygodnika „Razem". Jeżeli jest akurat sesja egzaminacyjna, to nie ma zespołu na rynku. Pana profesora nic nie obchodzi, że wróciłeś z trasy lub miałeś nagrania. Czasem nawet jest dokładnie odwrotnie i jeszcze przykręca śrubę na zasadzie: „Artystą to ty może i jesteś, ale nie u mnie na egzaminie..."***

★ W warszawskim klubie „Park" odbył się koncert grupy **Lombard.** Okazją było ukazanie się na rynku longplaya firmy Savitor „Live", nagranego jesienią ub.r. oraz kasety firmy SONUS.

★ Koncertami w klubie „Park", **Republika** rozpoczęła oficjalną promocję longplaya „Nowe sytuacje", wydanego przez Polton.

★ Tegoroczna edycja imprezy „Euro-Rock", zorganizowanej przez Polskie Stowarzyszenie Jazzowe, przebiegała pod hasłem „Złotych Płyt" dla **Budki Suflera** za longplaye: „Ona przyszła prosto z chmur" (Polskie Nagrania, SX 1892) i „Za ostatni grosz" (Tonpress, SX-T 6). W koncertach gościnnie wzięli udział Urszula i holenderskie trio nowofalowe The Scene.

★ **XVII Konkurs Jazzu Tradycyjnego „Złota Tarka"**, połączony z Old Jazz Meeting, odbył się w Warszawie, w dniach 9–12.06.

★ 4 czerwca zmarł **Ryszard Skibiński**, jeden z najlepszych polskich muzyków bluesowych, wirtuoz gry na harmonijce ustnej. Ryszard Skibiński był współzałożycielem znanej grupy bluesowej Kasa Chorych, ostatnio współpracował z zespołem Krzak.

JAZZ KLOPS

Wydawać by się mogło, że wieczór gwiazd polskiego jazzu stanie się wydarzeniem roku, tak zwanym pamiętnym koncertem, na który ludzie będą się pchali drzwiami i oknami. Okazało się, że Jazz Top 83 zorganizowano niechlujnie, w pośpiechu, nie dając przy tym żadnej satysfakcji świętującym sukces muzykom.

Heavy Metal spełnił funkcję rozbiegówki. Zaraz potem niezamierzenie koncert przerodził się w benefis Tomka Szukalskiego. Na tle Stańki, na tle Karolaka i na tle Sojki. O ile w dwu pierwszych konfiguracjach słuchało się go z pewną ciekawością, o tyle dalsza jego obecność na scenie nieco nużyła.

Ogólnie publiczność przysypiała. Sojka show-man obudził ją na chwilę. Aczkolwiek w tej części koncertu największą przyjemność sprawiało słuchanie Karolaka grającego na fortepianie.

Ocknięci z drzemki słuchacze zgromadzeni w sali warszawskiej „Stodoły" zaczęli zachowywać się jak festiwalowy amfiteatr licytujący się z konferansjerem kto głośniej. Oklaski po występie muzyka roku – Zbyszka Namysłowskiego nie były w stanie już nic naprawić.

Tu wszystko się sypało, a impreza nieubłaganie wymykała się z rąk organizatorów. Oto Stańko „odpadł z gry" i trzeba było zrezygnować z największej z zapowiadanych atrakcji wieczoru – *Tutti* – Namysłowskiego, który to utwór wykonać mieli wszyscy nasi topmeni.

Koncert zamknął mini-recital String Connection, wyraźnie odbijający klimatem latynoskiego karnawału od nieco smętnej i ziewającej się w jedną masę reszty. Dla tego popisu pełnego żywiołowości, tempa, wewnętrznej dynamiki i wirtuozerii warto było nie spać do rana. Cóż, kiedy do końca wytrwała ledwie połowa, no powiedzmy dwie trzecie sali.

Wniosek – publiczność nie kocha swoich idoli, albo... inna publiczność ich wybierała, a inna przyszła ich słuchać. A może jest jeszcze inaczej. Najpiękniejszy obraz w niewłaściwej oprawie może wydać się kiczem.

ANNA KULICKA

MM JAZZ

NR 4 (308) ● LIPIEC - SIERPIEŃ 1983 ● CENA 50 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY

Redaguje zespół: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Wiesław Królikowski (sekretarz redakcji), Anna Kulicka, Janusz Mechanisz (z-ca redaktora naczelnego), Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss, Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski, Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska, Opracowanie graficzne: Tadeusz Baranowski, Marek Trojanowski. ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny/Jazz, ul. Kredytowa 5/7, 00-056 Warszawa, tel. 26-74-00

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. 25 72 91.
DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa, ul. Okopowa 58/72, Dyr. Andrzej Maciejewski. Informacji o warunkach i terminach prenumeraty w kraju i za granicą udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe.
ISSN 0021-5600. Zam. 809, M-51.



Krzyżówka

Postacie ze świata muzycznego, odgadnięte na podstawie zdjęć w „okienkach" krzyżówki należy wpisać w pola oznaczone kolorem żółtym.

POZIOMO: 1) weteran bluesa, który niedawno koncertował w Polsce, 4) jedna z wczesnych form jazzu, 6) solista grupy Niebiesko-Czarni, 8) miejsce tradycyjnej imprezy Old Jazz Meeting, 9) sławny polski jazzman, 12) wybitny kompozytor węgierski, wirtuoz fortepianu, przedstawiciel neoromantyzmu (1811–1886), 14) słynna grupa będąca prekursorem symfonicznego rocka, 16) miasto, w którym odbywa się doroczny przegląd polskiego rocka, 19) miasto festiwalu piosenki, 20) słynny angielski zespół hard-rockowy, znany m.in. z albumu „Physical Graffiti", 24) na przykład: The Beatles, 25) popularne określenie czołowego miejsca z listy przebojów, 26) płynie lub śpiewa, 27) wybitna jednostka, 30) siedziba zespołu „Mazowsze", 31) górale zasiali w piosence, 33) w muzyce: przesunięcie akcentu na dźwięk normalnie nie akcentowany w danym metrum, 35) dawniej: zespół muzyczny, 39) znany koncern płytowy, 41) słynny wykonawca białego bluesa, 42) imię autora tekstów grupy King Crimson, 43) cicho!, 44) popularna przed kilku laty polska grupa bluesowa, 45) roztańczony Grek ze znanego filmu, 46) „muzyka duszy", 47) jedna z pierwszych polskich grup nowofalowych, 48) lider grupy Ten Years After.

PIONOWO: 2) Bobby z wczesnej ery rock and rolla, 3) grupa Ricka Wakemana, 4) The Mud po polsku, 5) brytyjska grupa rockowa, która niedawno koncertowała w Polsce, 7) „Satchmo", 10) założyciel zespołu „Mazowsze", 11) przebój zespołu Abba lub amerykańska grupa funky, 13) popularna węgierska grupa rockowa, 15) tytuł longplaya grupy Breakout, 16) bluesman Izbiński dla przyjaciół, 17) polska grupa nowej fali rocka, 18) ociemniały „król rhythm and bluesa", 21) lider słynnego przedwojennego chóru rewelersów, 22) wokaliści, 23) tytuł pierwszego longplaya Trojanowskiej, 28) oblężona po koncercie, 29) lider polskiej grupy rockowej lub słynny amerykański kompozytor rozrywkowy, 32) imię znanej piosenkarki hiszpańskiej, laureatki festiwalu Eurowizji, 34) określenie stosowane przy numeracji dzieł kompozytora, 36) Diamond, 37) grupa stworzona z byłych muzyków Emerson, Lake and Palmer, Yes, U.K., 38) polski zespół rockowy, który niedawno wydał longplay „Jestem panem świata", 40) Hopkin, 41) styl w jazzie, 43) rockowy zespół brytyjski znany z przeróbek muzyki klasycznej.

UWAGA: litery z pól oznaczonych kropkami należy ustawić w takiej kolejności, aby utworzyły imię i nazwisko słynnego piosenkarza. Odgadnięte imię i nazwisko należy przesłać pod adresem redakcji wyłącznie na kartach pocztowych w terminie dwutygodniowym od czasu ukazania się numeru w kioskach, z dopiskiem „Krzyżówka". Wśród autorów prawidłowych odpowiedzi rozlosujemy atrakcyjne longplaye.

Za prawidłowe rozwiązanie krzyżówki z nr 2 nagrody wylosowali: Wojciech Otlewski (Grudziądz), Rafał Machula (Gliwice), Janusz Eksner (Katowice), Leszek Kot (Bydgoszcz), Adam Friedel (Gdynia).

PŁYTY

***Love Me Tender*. Wojciech Gąssowski, Wifon LP 024.**

Ta płyta może być dla wszystkich miłym zaskoczeniem. O Wojtku Gąssowskim pamiętają już nieliczni wielbiciele starego, dobrego rock and rolla, młodzież zaś w ogóle nie wie, że był taki wykonawca, który zafascynowany jest do dziś piosenkami w wykonaniu Elvisa Presleya. Są to rzeczywiście nieśmiertelne przeboje i próba zaśpiewania ich powtórnie jest aktem odwagi.

A jednak Gąssowski wychodzi z tej próby obronną ręką. Nie ma on co prawda tak dużego głosu jak jego idol, ale od czego właściwy dobór repertuaru i odpowiednie, a przy tym ciekawe aranżacje członków Alex Bandu – Waldemara Swiergla i Leona Paszko. Czuje się, że solista zna dobrze te piosenki, że pamięta, nieraz zbyt dokładnie, frazowanie samego Elvisa, co momentami powoduje, że nagranie jest zaledwie kopią. Znakomicie wypadły *That's All Right Mama* i bardzo trudna do oryginalnej aranżacji i zaśpiewania *Fever – Gorączka*. W tej piosence, a także w dynamicznych rock'n'rollach ujawnia się w całej pełni duże klasy rzemiosło Gąssowskiego i towarzyszących mu muzyków z Alex Bandu. Bardzo nastrojowo zabrzmiały też ballady *Love Me Tender* i *Are You Lonesome Tonight*.

Podziwiać należy staranne nagrania Andrzeja Poniatowskiego, Zbigniewa Kowalczyka i Andrzeja Gawrońskiego, a także atrakcyjną okładkę. Brawo dla Wifonu, że odważył się zaryzykować, ale minus z powodu zbyt małego nakładu. Piosenki Elvisa Presleya, które doskonałą angielszczyzną zaśpiewał Wojciech Gąssowski to historia rocka, którą znać powinni wszyscy. (kp).



***Maria Jeżowska*. Maria Jeżowska, Wifon LP-036.**

Prawidłowo wyszkolony głos o ładnej barwie, dobre przygotowanie muzyczne to cechy wcale nie często spotykane u naszych gwiazd estrady. Maria Jeżowska łączy je z niewątpliwym talentem kompozytorskim. Wszystkie nagrane na płycie piosenki są jej własnymi utworami. Szczególnie sympatyczne wrażenie pozostawiają melodie nawiązujące do modnej ostatnio muzyki country. Gdyby aranżacje zostały opracowane bardziej oryginalnie i pomysłowo, gdyby jeszcze płycie towarzyszyła odpowiednia akcja promocyjna, sukces piosenkarki byłby pełny. (jm)



Autorem fotoreportarzu „Country w Stodole", zamieszczonego w poprzednim numerze jest ANDRZEJ KIEŁBOWICZ. Za opuszczenie nazwiska przepraszamy Autora i Czytelników.

MM/Jazz

THE STRANGLERS

cd ze str. 25
pożremy żywcem. Tyle dowiadujemy się tylko o istotach w czerni, starczy jednak by zorientować się, że były one zawsze obecne i nieodmiennie wrogie człowiekowi.

Ambicje Cornwella, które zaowocowały w tymże roku 1979 albumem Nosferatu, i pomysł zaczerpnięty wprost z literatury science-fiction zaowocowały dwa lata później kolejną ścieżką dźwiękową do filmu – także jeszcze nie nakręconego – Ewangelia według panów w czerni, taki jest bowiem pełny tytuł płyty – *The Gospel According To The Meninblack.*

Dla tych, którzy polubili The Stranglers jako zespół rock and rollowy, ten osobliwy zbiór utworów był bez wątpienia olbrzymim rozczarowaniem. Większość kompozycji opiera się na raczej wątłych pomysłach melodycznych, całość zaś wywołuje wrażenie monotonii. Powód: nadmierna ilość fragmentów recytowanych, zbyt silnie zredukowana ekspresja, niezwykle enigmatyczne teksty. Pod jednym względem *Meninblack* zasługuje jednak na szacunek. Olbrzymi wysiłek włożony w jego realizację nie dał wprawdzie zapierającej dech w piersiach muzyki, lecz otworzył przed zespołem nowe możliwości w zakresie aranżacji i operowania brzmieniem. Sprawy to niebagatelne, zważywszy ich rolę w kreowaniu określonych nastrojów i klimatów.

Słuchając Meninblack mimowolnie nasuwa się skojarzenie z twórczością Joy Division – bądź co bądź wywodzącą się z tego samego, „doorsowskiego" pnia. Jednak to co było siłą formacji z Manchester, okazało się ślepą uliczką dla The Stranglers.

Nowa muzyka

Pod koniec 1981 roku ukazała się nowa płyta *La Folie*, oznaczająca kolejny zwrot w działalności zespołu. Nie da się ukryć – zwrot ku muzyce komercyjnej, adresowanej do możliwie najszerszego kręgu odbiorców. Ku muzyce, w której nie pozostało nic z dawnej agresywności, brutalności i buntowniczości. Wszystko zdaje się wracać na właściwe miejsce: rodzina jest kochana *(Let Me Introduce You To The Family)*, włóczykij uosabia wolność *(Tramp)*, ludziom, którzy nie zaznali miłości należy współczuć *(Non Stop, How To Find True Love And Happiness In The Present Day)*. Nieco ironizując, można by powiedzieć, że The Stranglers bardziej przypominają The Beatles niż siebie samych sprzed jeszcze czterech lat. Płyta jednakże broni się niebanalnym ujęciem tych wyeksploatowanych przecież tematów, a co najmniej dwa utwory uznać należy za znakomite: *Everybody Loves You When You're Dead*, zaprawiona gorycz refleksja nad zmiennością uczuć ludzi w stosunku do swych idoli i przywódców, których otacza się czcią dopiero po śmierci (wymowne jest zamieszczenie na wewnętrznej kopercie portretów Che Guevary i Johna Lennona) oraz *The Man They Love To Hate*, podejmujący brawurowo intrygujący problem ścisłego związku między miłością a nienawiścią.

Doświadczenia nabyte wcześniej podczas realizacji *Meninblack* nie poszły na marne. *La Folie* po części rozwija najlepsze pomysły aranżacyjne z tamtej płyty, stylistycznie nawiązuje jednak do najbardziej melodyjnych kompozycji z *The Raven*. Pod tym względem na pierwszy plan wysuwa się nastrojowy walczyk *Golden Brown*.

The Stranglers przyzwyczaili już nas do tego, że – jeśli pominąć wyjątkowy *Meninblack* – po każdym albumie przynoszącym zmianę wychodzi niebawem coś w rodzaju suplementu. Nie inaczej stało się i tym razem – w styczniu 1983 roku na rynku pojawił się *Feline*. Jest jednak pewna różnica: z perspektywy dnia dzisiejszego, *La Folie* wydaje się być zaledwie brulionem *Feline*, z którego wykreślone zostały wszystkie bez wyjątku elementy mogące sugerować jakąkolwiek łączność z wcześniejszymi dokonaniami. Ostatnia płyta – poprzedzona singlem *Strange Little Girl/Cruel Garden* – stanowi zbiór subtelnych impresji muzycznych, tyleż atrakcyjnych, ile mających bardzo niewiele wspólnego z rockiem w zwyczajowym tego terminu rozumieniu. Wymyka się ona zresztą wszelkim klasyfikacjom – być może tworzy całkiem nową jakość, jakąś nową muzykę rozrywkową. Za wcześnie jeszcze na takie wnioski i przypuszczenia, jedno wszakże nie ulega wątpliwości: *Feline* – z utworami *Midnight Summer Dream, Ships That Pass In The Night* czy *All Roads Lead To Rome* – jest iście przełomowym osiągnięciem w liryce rockowej.

Epilog

Z dawnych The Stranglers pozostała tylko nazwa. Dla zwolenników rock and rolla dwie ostatnie płyty są kamieniem nagrobkowym zespołu, by użyć tu słów recenzenta „Melody Maker", dla innych – prawdziwym początkiem jego kariery.

Od czasów punk-rockowej eksplozji, muzyka rockowa uległa olbrzymim przeobrażeniom. Trudno byłoby zliczyć, ile jednodniowych sensacji, sezonowych mód, hochsztaplerów i fałszywych proroków przewinęło się przez sceny w ciągu minionych ośmiu lat. Jakże niewiele natomiast zespołów z pierwszej generacji nowofalowej przetrwało w nie zmienionym składzie i utrzymało nie słabnącą popularność. Do niedawna istniał jeszcze The Jam. Dziś mamy już tylko The Clash i The Stranglers.

JERZY A. RZEWUSKI

WYBRANA DYSKOGRAFIA –
płyty długogrające:
Stranglers IV (Rattus Norvegicus), United Artists, marzec 1977.
No More Heroes, United Artists, październik 1977.
Black And White, United Artists, maj 1978.
Live X-Cert, United Artists, luty 1979.
The Raven, United Artists, wrzesień 1979.
Meninblack, Liberty 1982.
La Folie, United Artists, listopad 1981.
Feline, Epic, styczeń 1983.


ZBIGNIEW NAMYSŁOWSKI
Zdjęcie: Marek A. Karewicz

Konkurs ten ma w sobie coś z hazardu. Dla jego uczestników pozostaje wielką niewiadomą, do momentu wyciągnięcia kart, których talię stanowi kilkadziesiąt standardów. A potem jest już tylko dwadzieścia minut na przygotowanie występu, na dogadanie backgroundu z sekcją. Pierwszy temat do improwizacji wyznacza jury, drugi jest dowolny. Na tych, którzy przejdą do następnego etapu czeka kolejny temat obowiązujący wszystkich muzyków, drugi zaś losują. I to jest właściwie wszystko. Tylko tyle, albo – aż tyle.

* * *

Już po raz piąty katowicka Akademia Muzyczna a właściwie jej piąty wydział, wydział muzyki rozrywkowej i jazzu, zorganizował Ogólnopolski Konkurs Improwizacji Jazzowej. W informatorze napisano: *Celem konkursu jest ukazanie znaczenia improwizacji jako wyjątkowego przejawu talentu twórczego i praktyki muzykowania właściwej największym mistrzom. Podziwianymi improwizatorami byli Bach, Gluck, Mozart, Chopin i Liszt. Jednakże od połowy XIX wieku kunszt improwizacji w muzyce sal koncertowych stawał się coraz rzadszą sztuką i dziś pojawia się w niej na prawach anachronicznego wyjątku. Azylem natomiast dla improwizacji i terenem jej rozkwitu stała się w naszym stuleciu muzyka jazzowa. Improwizacja jest tu jednym z ważniejszych elementów i podstawowym kryterium oceny. Konkursy improwizacji są więc z jednej strony nawiązaniem do zapomnianych tradycji muzyki europejskiej, a z drugiej strony są zarówno zachętą, jak i szansą dla utalentowanych adeptów jazzu.* Lakonicznie, ale wyczerpująco.

Oczywiście, można by się sprzeczać czy taki konkurs ma w ogóle sens, skoro istotą jazzu jest również improwizacja. Pomyśli więc ktoś: ot-sztuka dla sztuki. Błąd! Ten konkurs stawia poprzeczkę bardzo wysoko, muzyk pozbawiony jest przecież własnej sekcji, do końca pozostaje w nieświadomości co przyjdzie mu grać. A musi zagrać jak najlepiej. W takich właśnie warunkach weryfikują się umiejętności, zdolności, wiedza, wyobraźnia.

Ktoś powiedział: „jazz is an art of surprise" – jazz jest sztuką niespodzianek i tych ostatnich oczekiwano w nie najlepszej akustycznie auli Akademii. Zgłosiła się prawie dwudziestka muzyków o zróżnicowanym poziomie wykształcenia. Obok uczniów i absolwentów szkół średnich udział w konkursie wzięli również studenci i absolwenci akademii muzycznych, co jak się miało później okazać wcale nie przesądzało o poziomie wykonawczym. Pierwszy temat do wyimprowizowania: „Oleo" Sonny Rollinsa, znakomitego hard bopowego tenorzysty. Standard nie za trudny, dość krótki, aby możliwie optymalnie wykazać umiejętności improwizatorskie.

Już w tym etapie można było próbować przewidzieć kto ma szansę zdobycia jednej z trzech głównych nagród. Jury pracowało w skupieniu (Jan Ptaszyn Wróblewski, Zbigniew Namysłowski, Jerzy Jarosik, Zbigniew Kalemba, Andrzej Zubek, Józef Świder i Lothar Dziwoki) natomiast słuchacze, niezbyt licznie zgromadzeni, mieli okazję wyłonienia własnych typów. Jaka to później frajda porównywać je z oficjalnym werdyktem. Kto podobał się najbardziej?

W wylosowanej wcześniej kolejności: Jarosław Kwiecień (puzon), który może nieco gorzej wypadł w temacie obowiązkowym, natomiast interesująco zabrzmiał standard Thada Jonesa. Wprawdzie brakowało jeszcze ciągłości fraz, mogło natomiast podobać się bardzo ciekawe, liryczne budowanie nastroju. Z kolei Adam Wendt okazał się muzykiem o dużej wyobraźni, mocnym zacięciu, co w sumie złożyło się na soczyste brzmienie logicznie poukładanych dźwięków.

Pierwsze emocje wzbudził dopiero gitarzysta Krzysztof Piasecki prezentując doskonały warsztat, znajomość właściwie wszystkich technik gry na instrumencie w połączeniu z dużą wyobraźnią improwizatorską. Temperatura na sali zaczęła wyraźnie się podnosić, bowiem już było wiadome, iż w przeciwieństwie do poprzedniej edycji Improwizacji możemy być świadkami przynajmniej kilku niespodzianek. Tak też się stało. Autorem jednej z nich był Karol Szymanowski grający na wibrafonie. Jest on już, mimo swego młodego wieku, bardzo dojrzałym muzykiem, delikatnie acz sugestywnie swingującym, wykazującym perfekcję techniczną i improwizatorską wyobraźnię. Tak procentuje znajomość klasyki i wiedza teoretyczna. W grze Szymanowskiego jest żart i przekora, jest nostalgia i „nerw", a wszystko to pozostaje w logicznym związku, i co ważne – jest wolne od manieryczności, jakiej coraz więcej w jazzie sprofesjonalizowanym.

Drugim muzykiem, którego występ został nagrodzony długimi brawami był Wojtek Niedziela. Kilka tygodni wcześniej, w Krakowie, wraz z zespołem otrzymał główną nagrodę na Jazz Juniors. On też oczarował wprost słuchaczy swoją plastyczną grą na fortepianie, na przemian to atakując klawisze mocnym uderzeniem, to je wręcz pieszcząc. Niedziela pozornie gra bardzo oszczędnie, jednak po wysłuchaniu całości odnosi się wrażenie, że wszystko zostało powiedziane, dźwięków nie było ani zbyt mało, ani zbyt dużo. Było ich dokładnie tyle, ile potrzeba.

* * *

Na kilka godzin zbiera się jury, aby wytypować muzyków do drugiego etapu. Nim dojdzie do zasadniczych rozmów zostają wprowadzone dwie poprawki: „Ptaszyn" kwestionuje zaproponowany standard obowiązkowy – *My Funny Valentine* – jako utwór zbyt łatwy. Powinien to być raczej temat z gęstszym przebiegiem funkcyjnym, jak na przykład *O! Lady Bird* czy *Peace*. Wybór pada na ten ostatni. I jeszcze jedna propozycja, aby poza standardami biorący udział w Improwizacjach muzyk zagrał dowolny utwór bluesowy. Oponuje profesor Kalemba twierdząc, że bez wcześniejszego uprzedzenia nie można tego robić. Pomysł jednak zostaje zaakceptowany przez pozostałych jurorów, jako że ... *jazzman grać bluesa powinien z zamkniętymi oczami, obudzony w środku nocy...*

Dalsza część obrad odbywa się przy drzwiach zamkniętych.

* * *

Do drugiego etapu zakwalifikowało się siedmiu wykonawców przy pewnym braku jednomyślności, ograniczającym się właściwie do jednej osoby. Przebieg drugiej części konkursu potwierdził jedynie opinie z pierwszego dnia, a werdykt jury był następujący: pierwsze miejsce zajął Wojciech Niedziela (Akademia Muzyczna Katowice), drugie Karol Szymanowski (j.w.), trzecie Jarosław Małys (j.w.). Pierwsze wyróżnienie otrzymał Krzysztof Piasecki z Opola, drugie Jarosław Kwiecień (AM – Katowice). Nagrodę specjalną w postaci przyjęcia bez egzaminów na studia na Wydziale Muzyki Rozrywkowej i Jazzu przyznano Grzegorzowi Nagórskiemu z POSM w Gdańsku. Dodatkową nagrodę ufundowaną przez Śląski Jazz Club dla instrumentalisty ze środowiska śląskiego otrzymał Wojciech Niedziela.

Jan „Ptaszyn" Wróblewski stwierdził, że ...*czołówka tegorocznych Improwizacji stoi na niewiarygodnym wręcz poziomie.* Dla Jerzego Jarosika zabrakło indywidualności, tzn. – ...*nie było nikogo kto by w sposób całkowicie jednoznaczny wysforował się do przodu już po pierwszym etapie. W tym roku było więc ciekawiej, bo pojawił się problem komu dać pierwszą nagrodę.* Andrzej Zubek: *dla mnie mniej więcej wyrównany poziom reprezentowali dwaj pianiści, a więc Niedziela i Małys.* Jerzy Jarosik skonkludował: *a czy wyobrażacie sobie co by się działo, gdyby do konkursu przystąpili ci, co w ostatnim momencie się wycofali: Adamski, Krawczyk, Szymański; wtedy dopiero mielibyśmy orzech do zgryzienia...*

Na koniec uraczono wszystkich koncertem finałowym, w którym obok laureatów wystąpili jurorzy i studenci Akademii Muzycznej. Interesująco wypadł big band pod dyrekcją Andrzeja Zubka i dwójka wokalistów: Iza Zając i Piotr Sawicki. W krótkim recitalu wystąpił Heavy Metal Sekstet, który kilka dni wcześniej wrócił z festiwalu jazzowego w Dunkierce, gdzie zajął pierwsze miejsce. Warto dodać, że w zespole tym gra Janusz Kowalski, który dwa lata temu biorąc udział w Improwizacjach został wyróżniony otrzymując indeks i prawo studiowania w Akademii. Z przyjemnością słuchało się sekstetu Sax Formation, Jerzego Jarosika, wszystkich bez wyjątku laureatów, no i oczywiście dwu lokomotyw, a raczej parowozów polskiego jazzu – Jana „Ptaszyna" Wróblewskiego i Zbigniewa Namysłowskiego.

Szkoda tylko, że nagłośnienie było hm... nie najlepsze.

KRZYSZTOF HIPSZ

IMPROWIZACJE

A FLOCK OF SEAGULLS

Historia zespołu sięga roku 1979, kiedy Mike Score, wokalista grający również na instrumentach klawiszowych, skompletował nie zmieniony do dziś skład osobowy. On też był autorem nazwy – A Flock Of Seagulls (Stado mew), podobno zapożyczonej z książki Jonathan Livingston *Seagull*, którą wówczas pasjami czytał.

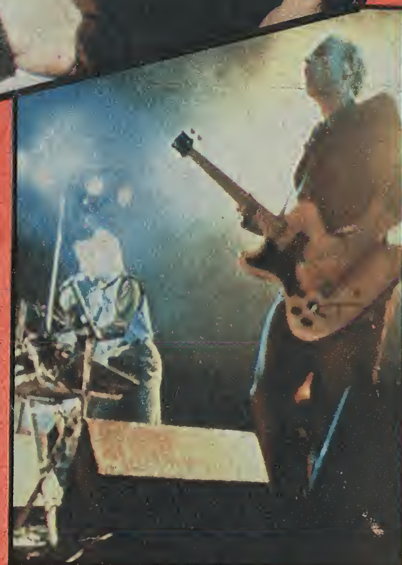
Początki nie były łatwe. Zespół grał w liverpoolskich klubach i pubach, często za darmo lub za piwo, nie wzbudzając większego zainteresowania. Score wspomina: *Przez pierwsze kilkanaście miesięcy często mieliśmy chwile, kiedy trzeba było wybierać między zakupem kompletu strun do gitary, a pójściem na obiad. A gdy już kupiliśmy te struny rodził się dylemat – czy nie sprzedać gitary, by zapłacić czynsz. Czuliśmy się jakby przyparci do muru.*

Grupa została źle oceniona przez prasę, która wytykała jej naśladownictwo innych, jak choćby Orchestral Manoeuvres In The Dark; nie została również zaakceptowana przez liverpoolskie środowisko zdominowane wówczas przez lokalnych wykonawców z Teardrop Explodes i Echo And The Bunnymen na czele. *Nie lubiano nas, bo nie należeliśmy do tej kliki; nie lubiano nas, bo nie podobała się nikomu nasza nazwa. Bywało, że ludzie na nasz widok naśladowali skrzeczenie mew* – żali się brat Mike'a perkusista Ali Score. Dziennikarze nie szczędzili im obraźliwych epitetów w rodzaju „stado baranów" czy „kupa guana", będących rzekomo żartobliwymi parafrazami ich nazwy.

Mimo tych wszystkich przeciwności losu A Flock Of Seagulls postanowili pozostać przy swojej nazwie i muzyce. Dokonali nawet pierwszych nagrań. Pierwszy singiel *It's Not Me Talking*, wydany przez Cocteau Records, przeszedł nie zauważony, za to następny – *Telecommunication* pojawił się w dolnych regionach brytyjskiej listy przebojów. Ten fakt przyczynił się do podpisania kontraktu na trzytygodniową trasę koncertową po USA u boku Squeeze. Wyjechali w marcu 1982 roku. Po tournée okazało się, że przyjęcie zespołu jest nadspodziewanie dobre, a *Telecommunication* pnie się w górę na amerykańskiej liście tzw. dance records – czyli utworów do tańca – dochodząc aż do pierwszego miejsca.

Kontrakt został więc przedłużony na następne tygodnie. W przeciwieństwie do brytyjskiej publiczności, Amerykanom spodobało się umiejętne połączenie elementów elektronicznej nowej fali z bardziej tradycyjnym rockiem, nie rezygnującym ze zwyczajnej, nieelektronicznej perkusji oraz pierwszoplanowej gitary prowadzącej. Dawało to bliskie ich gustom brzmienie, niezbyt odległe od tego, które oferowały grupy Journey czy REO Speedwagon. W Stanach Zjednoczonych A Flock Of Seagulls przebywał ponad pół roku, dając koncerty zarówno w małych salach, w college'ach jak i na obliczonych na 90 tysięcy widzów stadionach footballowych u boku Genesis i Police. Wtedy też ukazał się ich pierwszy longplay *A Flock Of Seagulls* i już po kilku tygodniach sprzedaży zdobył złotą płytę (ponad pół miliona sprzedanych egzemplarzy).

Nic dziwnego, że Mike Score na jednym z pożegnalnych koncertów w Madison Square Garden wykrzykiwał do wiwatującego tłumu: *Thank You, America... – Dziękujemy Ci, Ameryko...* Ten niespodziewany sukces na amerykańskim rynku gitarzysta Paul Reynolds tłumaczy w taki oto sposób: *Większość brytyjskich zespołów, często nawet tych o niewielkiej renomie, przyjeżdża do USA i spodziewa się przyjęcia i uznania należnego największym gwiazdom. Dają trzy koncerty i wracają do domu twierdząc, że odbyli tournée i dziwią się, że ich muzyka nie chwyciła. Tymczasem my daliśmy 140 występów jeżdżąc nawet po największych dziurach. Osiągnęliśmy sukces, bo harowaliśmy jak wariaci.*



W kwietniu br. ukazał się drugi album zatytułowany *Listen*. Przedtem, nagrywając go jeszcze w studiu w RFN, A Flock Of Seagulls dowiedzieli się, że jako jedyny brytyjski wykonawca otrzymali doroczną Nagrodę Grammy – w kategorii „Najlepszy instrumentalny utwór roku 1982" za kompozycję DNA z pierwszego longplaya.

W pierwszej połowie bieżącego roku zespół odbył wielkie światowe tournée, obejmujące także Australię, Amerykę Południową i Japonię. Wszyscy zdają sobie sprawę, że muzycznie A Flock Of Seagulls nie oferuje w zasadzie niczego nowego, jednak dzięki pracowitości, konsekwencji i uporowi zespół znalazł się w czołówce najlepszych.

MAREK PRONIEWICZ

WYBRANA DYSKOGRAFIA ZESPOŁU:

LP *A Flock Of Seagulls* (JIVE HOP 201) 4/1982
LP *Listen* (JIVE HIP 4) 4/1983
SP *Wishing* (JIVE 25) 11/1982
SP *Nightmares* (JIVE 33) 4/1983
SP *Wishing/I Ran* (Tonpress S-468)